

32nd

#282-5
Western Costume
Co.




Sta viator
Münchener Kunst
in fünfzig
farbigen Reproduktionen
Herausgegeben von
Fritz von Ostini
Verlag von E. A. Seemann
Leipzig

Inhaltsverzeichnis





Die Münchener Malerei, von welcher die Blätter dieses Bandes eine Reihe so schöner und bedeutsamer Stichproben geben, diese viel gepriesene, an allen Kulturstätten der Erde gekannte und nun von Einigen so bitter angefeindete Malerei, ist in ihrer bodenständigen und abgeschlossenen Eigenart etwas historisch Gewordenes und Gewachsenes, trotz aller Mannigfaltigkeit. Es reichen Fäden zurück von den heutigen Münchener Künstlern bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, zu Hans Mielich, der zugleich ein feinsinniger, erstaunlich geschickter Maler und Meister der Zierkunst war, ganz sicher und deutlich aber zu Peter Candid, dem Genialen und Vielseitigen, dem Maler, Bildner und Architekten, dem Universalkünstler des schönheitsfrohen Kurfürsten Maximilian I. Ein gewisser kunstgewerblicher, altmeisterlicher Zug taucht immer wieder in neuer Gestalt in der Münchener Malerei auf, ein Zug der Innigkeit, der Freude am Material, am subtilen Können, am Handwerklichen — er ist entwickelungsgeschichtlich wohlbegründet und wer ihn prinzipiell verwirft, dem ist eben dieser Entwickelungsgang fremd. Man sollte meinen, das auf organische Weise Entstandene müßte immer seine Daseinsberechtigung haben! Es hat sie auch! Was für die Münchener Malerei wirklich kennzeichnend ist, soll und wird weiter gelten, auch wenn vorübergehend einmal Strömungen, die von außen kommen, es wegzuschwemmen suchen. Man weiß ja, wie leicht Moden wechseln, wie jedem Extrem nur zu bald eine Rückwirkung nach dem Gegenteil folgt, wie die ganze Entwickelung der Künste nie und nirgends eine einfache, in bestimmter Tendenz aufsteigende Gerade bedeutet hat, sondern immer eine Wellenlinie und noch dazu eine oft recht komplizierte. Wenn das Gegenständliche zum Spotte oder zum Schauder der „Nurmaler“ in der Münchener Malerei einen breiten Raum einnimmt, so hat das seinen tiefen und guten Grund in alter Tradition und in der ganzen behaglicheren Wesensanlage des süddeutschen Volkstums. Die „Retrospektive Ausstellung“, welche die Münchener einer, übrigens sehr ersprießlichen, Liebhaberei unserer Zeit folgend, 1906 im Glaspalaste veranstalteten, hat da überraschende Aufschlüsse gebracht; Aufschlüsse, die freilich noch lange nicht geklärt und verarbeitet sind. Jedenfalls haben sie erwiesen, daß man die Münchener Malerei vom Beginne des 19. Jahrhunderts in den letzten Jahrzehnten mit übelangebrachtem Hochmut gewaltig unterschätzt hat, daß gerade bei den Kleinmalern, die man über dem Aufkommen einer vielfach mißverstandenen Monumentalkunst schon damals nicht hinreichend würdigte, Ansätze sich fanden zu allem Guten und Schönen, das spätere Perioden als ihre ureigensten Errungenschaften anpriesen. Der Faden zwischen der heutigen guten Münchener Malerei und der von 1820 und 1850 ist nie abgerissen — seinen Verlauf klar zu legen, das wäre eine dankbare und ehrenvolle Aufgabe für einen Forscher, der die eigene Zeit ohne Vorurteil und die vergangene ohne Dünkel anzusehen vermag. Schwieriger ist es schon, die Entwickelung unserer Münchener Malerei über Kaiser- und Revolutionszeit zurück ins 18. Jahrhundert zu verfolgen. Es liegt eben hier, wie überall, der tiefe Einschnitt dazwischen, den die politischen Umwälzungen der Revolutionszeit im Gefolge hatten.

Offenbare und verdienstvolle Vermittler zwischen der alten und neuen Zeit sind Albrecht Adam, der Begründer der rühmlich bekannten Tiermalerdynastie, und Wilhelm v. Kobell gewesen. Der erste hat noch bei einem Urenkel des G. Ph. Rugendas gelernt, der andere hat, 1766 geboren, selbst noch die Blüte der Kultur im galanten Jahrhundert miterlebt. In seinen Werken spürt man vornehmlich schon den Begriff von Farbe, wie wir sie heute auffassen, namentlich in kleineren, nicht repräsentativen Bildern. Ihm folgt der famose Peter

Heß, der übrigens auch oft mit kleineren Genrebildern auf stattlicherer Höhe steht, als mit seiner geschickten, aber doch weniger persönlichen Schlachtenmalerei. Schlachtenmalerei, wie man sie damals verstand, war ja schließlich in ihrem innersten Wesen etwas Unkünstlerisches und vor allem Unmalerisches, waren diese Bilder doch immer zugleich förmliche Schlachtpläne. Den Genrebildern von Peter Heß stand seiner ganzen Auffassung nach der jetzt immer mehr verehrte Heinrich Bürkel nahe, ein vielseitiger Landschafter und Genremaler von innigster Naturbeobachtung und liebenswürdigster Kunst der Menschenschilderung. Er leitet schon recht deutlich zu unserer Zeit herüber, zu einer Kunst, wie sie etwa Robert Schleich heute mit den Mitteln modernster Malerei übt, einer Landschaftsmalerei, welche ihre reichhaltige, oft erzählende Staffage gleichwertig behandelt. Eines der merkwürdigsten Bindeglieder zwischen der alten und der neuen Kunst aber ist Karl Spitzweg. 1808 geboren, war er ein Maler im allermodernsten Sinne, farbenfreudig, breit und leicht im Vortrag, seiner Zeit in vielem voraus und namentlich bei aller Feinheit der Ausführung nie glatt, wie damals die meisten anderen! An ihm gefreut haben sich schon frühere Generationen, zu der Zeit, als er noch seine Rechnungen beim Lichterzieher mit köstlichen Bildern bezahlte — zu würdigen weiß man ihn erst jetzt. Und diese lebensvolle, vollsaftige und unendlich liebenswürdige Kunst ist mit so viel anderem Schönen zur Blüte gekommen, während an der Oberfläche die offizielle Malerei Münchens erst das Evangelium blutlos-asketischer Kartonkunst predigte, dann in pathetischen Monumentalschöpfungen ihre höchsten Ziele erblickte und schließlich die theatralischen Historienbilder und großen Kostümstücke der Pilotyzeit für allein des Schweißes der Edlen wert erachtete. Während aller dieser Zeitabschnitte lebte eine feine, gesunde und fröhliche Staffeleimalerei in München weiter, nicht immer bedeutend, aber immer künstlerisch genug, um die guten Überlieferungen fortzupflanzen. Und als die Welt sich an den Riesenleinwanden der Nazarener-, Cornelianer- und Pilotyschüler satt gesehen hatte, da blühte lustig und vielgestaltig aus den stets lebenskräftig gebliebenen Wurzelstöcken der älteren Münchener Kunst sofort eine Genre- und Landschaftsmalerei auf, die sich schnell die Welt eroberte. Und vieles von ihr blüht noch, jetzt, dreißig Jahre später!

Wie die Münchener Malerei der nachpilotyschen Zeit mit jener älteren zusammenhängt, darüber geben nun jene Retrospektivausstellungen recht wertvolle Aufschlüsse. Jedenfalls lassen sie erkennen, daß von einem Abreißen des Fadens nirgend die Rede ist, daß jede bedeutsame Einzelerscheinung oder Gruppe sich zurückverfolgen läßt auf vertraute Quellen. Hier können wir nur ganz ungefähr einzelne von diesen Zusammenhängen andeuten. Wir wissen, wie die moderne Landschaft in ihren besten Vertretern zurückgeht auf Eduard Schleich und die um ihn, oder auf Adolf Lier; wir sehen in den Kobell und Bürkel aber auch schon Meister der Luftmalerei, der spezifisch heimischen Landschaft — und wir finden die für die Münchener Landschaftsmalerei charakteristischen lichten und heiteren Lüfte schon in den Schlachten und dekorativen Landschaften, welche der 1665 geborene Joachim Franz Beich für die Kurfürsten Max Emanuel und Karl Albrecht gemalt hat. Hat sich wirklich keiner der Späteren wissentlich auf diesen „Ahnen" bezogen — so ist das ein Beweis mehr für die Bodenständigkeit von der Art jener Künstler. Der Architekturmaler August von Bayer mutet in sehr frühen, oft mit glänzendem Können gemalten, lichtdurchfluteten Innenräumen wie ein direkter Vorfahr unserer heutigen Interieurmalerei an, ein Beleuchtungskünstler, ein Meister des Hell in Hell, wie ihn kaum einer unter seinen Zeitgenossen gesucht hätte. Der einst so viel genannte und später, als er ein etwas süßlicher Publikumsmaler geworden, zu viel verdammte August Heinrich Riedel ist seiner Zeit mit dem Elan eines malerischen Genies vorausgegangen, er war — immer an ihr gemessen! — von einer Realistik des Vortrags, einem Glanz der Farbe ohnegleichen, damals schon, da die anderen die Farbe nur für ein schickliches Mittel hielten, die Umrißlinien auszufüllen. Diese Offenbarung hat sicher dann noch in der Pilotyzeit auch auf andere hellen Schein geworfen und in ihnen einen Begriff aufgehen lassen, was malen heißt. Und Riedel war ein Schüler des trockenen Akademikers Langer! Immer wieder findet sich auf dem gesunden Nährboden der Münchener Kunst das

Phänomen, daß ein verdorrender oder überhaupt nicht lebenskräftiger Zweig plötzlich frisch ausschlägt und Blüten von ganz besonderer neuartiger, „junger“ Schönheit treibt. Man denke an Moriz Schwind, an Wilhelm Leibl, an Albert Keller, an Franz Stuck! Aus dem dürren Stamm der Nazarener und Kartonmaler akademischer Observanz sproßt eine Blüte, wie die liebliche Kunst Moriz Schwinds, die so innig, so warm und fröhlich ist, daß sich in ihr alles Gute und Schöne zu erschöpfen scheint, was die neue Romantik künstlerisch zu geben hatte. Auf die Garnichtmaler der Corneliusschule kommt ein Piloty, der für den Begriff des Malens ein gewaltiger Reformer gewesen ist, so mißverständlich er den Begriff dessen aufgefaßt haben mag, was gemalt werden soll. Und als durch eben dieses Mißverständnis seine, erst mit so lautem Staunen begrüßte Kunst sich verhältnismäßig rasch überlebt hat, da geschieht das Wunderbare, daß aus des Meisters Schule eine große Zahl selbständiger, von ihm ganz emanzipierter großer Persönlichkeiten hervorgeht, von denen jede wieder neue Wege weist. Ein Wilhelm Leibl kommt aus der Pilotyschule, ein Franz Lenbach, ein Hugo v. Habermann, ein Kurzbauer, ein Defregger, ein Gabriel Max, ein Grützner, ein Wilhelm Diez und ungezählte andere Maler von vielberufenen Sittenbildern und Volksszenen, welche, wie man ehrlich sagen darf, der Erdkreis kennt! Die alte, erfindungsreiche und ansprechende Münchener Genremalerei lebt auf, umgestaltet durch neue Farbenbegriffe, umgewertet durch höhere malerische Ziele. Aber auch alle anderen Disziplinen der Malerei erleben eine Wiedergeburt. Das Tierstück, das in München immer eine gute Tradition gehabt durch die Dynastien der Adam und Voltz, die Landschaft, wo die Schüler von Lier und Schleich, ein Braith, ein Wenglein, die beiden Willroider, August Fink und andere selbst wieder viele Schüler heranziehen, Schüler, die ihre Aufgabe von Generation zu Generation immer mehr im Malerischen suchen.

Die merkwürdigste Künstlergruppe wohl, die sich um das Jahr 1870 herum, also noch zur Blütezeit der Pilotyschule, in München von dieser unabhängig bildet, ist die um Viktor Müller (1829—1872). Ihm, dem Schüler Coutures, stand Leibl nahe, Hans Thoma, Hirth, Theod. Alt, Eysen, Karl Haider, Karl Schuch, Trübner. Auch ein Böcklin durfte Anregungen von dem genialen Viktor Müller annehmen und wäre dieser nicht vorzeitig gestorben, vielleicht wäre Böcklin in München geblieben. In dieser Gruppe hat jeder sein sehr ausgesprochenes eigenes Gesicht und doch hält sie ein festes, einheitliches Band zusammen, eben der Wunsch zum „malen“, die Anbetung der Farbe. Persönlich hat dann freilich jeder noch ganz Besonderes zu sagen, Trübner, der Virtuos des Allaprima, Hans Thoma der Malerpoet in seiner nimmer erschöpften Schaffenslust, Haider, der mit der Kinderseele eines Quattrocentisten die heiligen Schauer der Natur empfindet. Und Leibl wird der König der Maler, der Maler κατ' ἐξοχὴν, den die Neuzeit mit Recht als glänzendes Vorbild preist! Die Viktor Müller-Gruppe, wenn man sie zusammenfassend also heißen darf, hatte das gemeinsame Schicksal, erst viel später zur Geltung zu kommen. Auch Leibl wurde über die Künstlerkreise hinaus erst nach 1880 bekannt und ich habe das deutsche Publikum im Verdacht, daß es ihn auch dann erst wegen seiner Kunststücke auf dem Bild „In der Kirche“ und nicht wegen seiner Kunst bewundern lernte. Ein Haider hat noch mehr als ein Dezennium länger gebraucht, bis man ihn würdigen lernte, ebenso Trübner; andere wie Schuch und Louis Eysen, verlor man überhaupt aus dem Gesichte, bis ihre Nachlaßausstellungen an sie erinnerten. Aber nach und nach merken wir, daß die malerische Kunst dieser Männer damals schon nicht ein geheimer Besitz war, sondern gar mannigfach, weit über ihren Kreis hinaus wirkte. Bei allerlei retrospektiven Ausstellungen und Jubiläumsausstellungen, zu denen ältere Werke der betreffenden Meister hervorgesucht wurden, sah man mit Staunen, wie zu Anfang der siebziger Jahre die verhaltene Glut, der tiefe und feine Schmelz Leiblscher Farbe in den Kreisen der Aufstrebenden in München wohlgekannt und fast allgemein angestrebt wurde. Wir verfolgen diese Spuren in den frühen Bildern von Gabriel Max, von Eduard Grützner, von Defregger, wir könnten sie beim Forschen in den Studienmappen des Ateliers noch bei so manchem anderen älteren Künstler verfolgen. Es ist wohl Sache des Kunsthandels,

Sache des Publikums gewesen, daß die Mehrzahl der begabten Münchener Maler dann den Schwerpunkt ihres Strebens auf das Gegenständliche legte, auf besondere und auf der ganzen Welt bewunderte Leistungen der Zeichnung, der menschlichen Charakteristik, auf Spezialitäten in der Behandlung des Stofflichen, auf novellistische, lyrische, ja philosophische Erfindung. Und wenn die Malerei in diese Richtung gedrängt wurde, so hat das wiederum seinen innigen Zusammenhang mit einem Umschwung im Stil der dekorativen Kunst, mit der „Renaissance der Renaissance" — auch einer später so viel und so ungerecht verurteilten Episode! Wer tiefer sieht, weiß, daß wir ohne die verspottete Butzenscheibenzeit den gewaltigen Aufschwung noch lange nicht erleben würden, den das Kunstgewerbe in den letzten Jahren genommen hat und daß eine Bewegung, die den Künstlern gesellschaftlich und materiell so reichen Gewinn eintrug, erst den Boden geebnet hat für die Ära, die in den achtziger Jahren den Münchenern einen so lebhaften Kampf, ein so vielgestaltiges, reiches und buntes Kunstleben brachte. Es war aber auch nicht bloß die Vorliebe für „altdeutsche" Fensterverglasungen, getäfelte Stuben und Renaissancegeräte, was jene Neurenaissance mit sich brachte — es war auch eine Wiedereroberung der Kunst der großen alten Meister. Nach allen Richtungen wurde deren Einfluß fühlbar — ein Lenbach war der geniale und tatkräftige Vorkämpfer der Bewegung, ein Fritz August von Kaulbach holte sich auf dem Kampfplatz um die neue alte, alte neue Kunst seine ersten Siege, ein Hugo v. Habermann baute auf Velasquez auf, ein Wilhelm von Diez fand den Anschluß an die malerische Anschauung der Wouwermans, und mancher von den Kleinmalern noch richtete sich nach den holländischen Vorbildern. Der Sinn für „Valeurs", der dann mit dem starken Einfluß der Franzosen und der Nordländer in der Münchener, wie in der übrigen deutschen Malerei so erfreulich sich entfaltete, ist wohl zunächst durch jene Münchener entdeckt worden, die, wie Claus Meyer an Pieter de Hoogh und Van der Meer sich aufgerichtet hatten. Für sie waren die entsprechenden Forderungen der Pleinairperiode dann leicht zu verstehen und zu erfüllen. Wie im Kunstgewerbe alle Jahrhunderte, von der Frühgotik an, Vorbilder lieferten, an denen nach trostlosen Jahrzehnten der Armut wieder reiche technische Erfahrungen gewonnen wurden, so war es auch in der Malerei. Rudolf Seitz mit den Seinigen lernten die Formensprache des frühen und späten Barock handhaben, wie die eigene künstlerische Mutter- und Zeitsprache, und Peter Candids dekoratives Genie wurde wieder zum Vorbild. Seitz hat zu zwei Deckenbildern Candids Ergänzungsstücke gemalt, die nur ein sehr scharfes Auge von den Originalen wegkennen wird. Heinrich v. Lassow drang in einem Grade in die frivole Anmut, die geistreiche Leichtigkeit des Rokoko ein, wie vielleicht vor und nach ihm kein moderner Maler mehr, ein Fragonard redivivus, Edmund Harburger wurde ein Schüler der Teniers und Ostade, Adam Kunz, der Stammaler einer ganzen Generation von Malern, die heute noch im Kunsthandel gute Geschäfte machen, malte mit verblüffender Treue der Nachahmung Stilleben im Geiste der Weenix und de Heem — überall Einfluß und Weiterbildung der alten Kunst!

Jede Kunstbewegung hat ihre Zeit und ihren Verfall und auch die der Neo-Renaissance ging zu Ende, sie überlebte sich in sich selbst, viele, die sie groß gemacht hatte, verflachten, andere, wie ein Lenbach, wuchsen zu großen und einsamen Persönlichkeiten aus, die mit keiner Richtung mehr zusammenhingen. Lenbach hat zum Beispiel unter Bildnismalern von Bedeutung keine Schule gemacht, nur Geister dritten Ranges haben ihn schlecht kopiert. Einen Franz Stuck oder Leo Samberger konnten nur Oberflächliche gelegentlich für Epigonen erklären, weil der eine vielleicht in gewissen Bildnisköpfen ähnliche starke einfache, technische Mittel anwandte und der andere ebenfalls braun und dunkel malt. Im Grunde ist ein gewaltiger Unterschied: bei gleicher Verehrung für die Alten suchen Stuck, Samberger — schließlich auch Habermann, Hengeler und andere! — sich immer mehr vom Vorbilde dieser Gewaltigen zu emanzipieren, während Lenbach seinen höchsten Ehrgeiz darein setzte, ihnen ohne Rücksicht auf seine eigene Zeit, so ähnlich wie möglich zu werden. Nur ein Selbst-Gewaltiger wie er konnte sich das leisten und nur ein Einzelner durfte es — als „Richtung" war die Sache gefährlich und hätte zu unabwendbarem Rückschritt geführt. Aber auch ein

Mann von der Energie Lenbachs, zu dem sich noch manche andere wuchtige Persönlichkeit gesellte, hielt den Zug der Zeit nicht auf — den Zug nach dem Licht! Er kam als natürliche Gegenwirkung auf die Zeit des Dunkelmalens, des braunen Galerietons, der so gut zu dem „altdeutschen" Stil der Innenräume gepaßt hatte, er kam mit den häufiger werdenden Ausstellungen mächtig und unwiderstehlich vom Ausland herüber. „Freilicht" wurde um die Mitte des neunten Jahrzehnts im vergangenen Jahrhundert das Schlagwort und immer wieder wechselten die Auffassungen dieses Begriffs. Eine tolle, laute, verwirrende und doch fruchtbare Zeit hub an für die Malerei in dem an den mannigfachsten Kräften nur allzu reichen München. Nahezu alle Paletten hellten sich auf — selbst Lenbach ist gelegentlich heller geworden! — alle frisch aus Paris importierten Theorien und Ismen wurden aufgefaßt, von einzelnen fanatisch vertreten und auf die Spitze getrieben. Es gab Violettmaler und Pointillisten und Vibristen und Luministen in München und auch gegenständlich wurde natürlich der Mode weidlich und kritiklos gehuldigt. Spitalbetten, Armenhäuser und Waisenhäuser und Operationssäle in Riesenformaten erschienen in den Ausstellungen, Prozessionen und weiß verschleierte Erstkommunikantinnen, Elend und Nüchternheit in allen Schattierungen wurde beliebt. Nach der Nüchternheit kam die neueste Romantik, kam die religiöse Ekstase, der Mystizismus und der Symbolismus, es kam krankhafte und gesunde Phantastik zu ihrem Rechte — wie denn überhaupt — und ganz natürlich! — neben dem Echten und Wohlgemeinten stets die aufdringliche Verlogenheit sich breit machte. Weniges ist gelten geblieben, was uns die Blütezeit des Freilichts beschert hat. Im verwirrenden Wechsel der Schlagworte machte ja oft das Unechte rasches Aufsehen, ehe man sich zu besinnen vermochte, daß alles eitel Schaumschlägerei war. Aber es wurde vielfach gelernt in jener Zeit. Als der Raketenspuk verweht war, schienen nicht nur die alten ewigen Sterne wieder, wie es in Paul Heyses schönem Epigramm heißt, es waren auch neue aufgegangen und es war ein neuer Weg für die Malerei gezeigt, der einer ehrlichen Rückkehr zur Natur. Im Norden Münchens, in dem köstlich gelegenen Dachau, das seinen Besuchern alle Wunder des Sonnenlichts über farbenreiche Moorlandschaft zur Schau stellt, bildete sich ein „Deutsches Barbizon". Fritz v. Uhde hatte sich dort nach langem Hin- und Hersuchen, das ihn von Makart zu Munkacsy geführt, gefunden und drang durch. Um ihn scharten sich Leute wie der hochbegabte, frühverstorbene Arthur Langhammer, Adolf Hölzel. Auch Wilhelm Volz, Wilhelm Dürr, Firle und andere malten ihre frommen stillen Madonnen und anderen heiligen Frauen im Grünen, ihre heiligen Nächte und Fluchten nach Ägypten. Die religiösen Motive vom rein malerischen Standpunkt angesehen wurden beliebt. Fast jeder der namhaften Münchener Maler hat seine Kreuzigung gemalt, die wuchtigste Franz Stuck, die merkwürdigste Albert Keller, der immer ein merkwürdiger Maler und ein Maler des Merkwürdigen gewesen, der nach modernen Prinzipien schon als Schüler Rambergs die Farbe behandelt und sich stets den Ruhm blank gehalten hat, daß er seine Kraft dem künstlerischen Problem lieh und nichts Anderem — dem Publikum am wenigsten. In Dachau entwickelte sich eine feine intime Landschaftskunst. Ihr begabtester und vornehmster Führer war Ludwig Dill. Keller-Reutlingen, Flad, Hummel hängen damit zusammen. Die Parole war Licht und Ton, die Verklärung der Naturanschauung durch eine malerische Kultur, die von den Schülern und Nachahmern freilich oft auch nur geheuchelt wurde. Haben sie doch beim Studienmalen durch farbige Gläser gesehen!

Die Münchener Malerei hatte das glückliche Geschick, daß auch die offiziellen Persönlichkeiten, wenn auch erst nach den heißen Kämpfen, welche die Sezession zu führen hatte, die Bestrebungen der „Moderne" schließlich als berechtigt, als gleichberechtigt anerkannten. Leute wie Paul Höcker, Heinrich Zügel, Ludwig Herterich wurden als Leiter von Schulen an die Kunstakademie berufen und hatten höchst erfreuliche Ergebnisse. Namentlich der erstere, dem die Freude ward, eine große Anzahl trefflicher Schüler heranzuziehen, einfach durch das Prinzip der Freiheit, durch die Kunst, Lust am Schaffen zu wecken. Zügel, der große Tiermaler, der Vornehmsten einer in der Auffassung des Künstlerberufes, hatte persönlich den

Schülern noch mehr zu geben und wirkte fortreißend als Vorbild. Ähnlich Ludwig Herterich. Die Spuren dieser Drei finden wir in der ganzen jüngeren Künstlergeneration. Angelo Jank und die Mehrzahl der Künstler von der Scholle, R. M. Eichler, Walter Püttner, Max Feldbauer, Adolf Münzer sind Höckerschüler gewesen und heute gehören sie zu den kühnsten und stärksten Vertretern des modernen Malbegriffes, nicht nur in München, nein, in ganz Deutschland! Aus der Fügelschule gingen vortreffliche Landschafter hervor, wie E. Wolff, Schramm-Zittau, Emanuel Hegenbart, Hans v. Hayeck, Eckenfelder und andere. Wieder andere bedeutsame Erscheinungen hängen mit dem Aufschwung der Illustrationskunst in München zusammen, mit den Fliegenden, wie der poetische Adolf Hengeler, René Reinicke, der liebenswürdige Eugen Kirchner und — last not least! A. A. Oberländer, der in reifen Jahren auch unter die Maler gegangen ist; mit der Jugend neben viele Anderen, die schon genannt wurden, vor allen Fritz Erler, Julius Diez, Paul Rieth usw.; mit dem „Simplicissimus" die geistreichen Stilisten Thomas Theodor Heine und Bruno Paul. Von denen, die ausschließlich Zeichner sind, kann hier nicht die Rede sein. Jene Künstler der drei Münchener Malerzeitschriften würde man freilich falsch beurteilen, wenn man sie für Illustratoren ansähe, die nur gelegentlich den Pinsel in die Hand nehmen. Sie sind heute fast alle nicht etwa malende Illustratoren ihrer Bedeutung nach, sondern illustrierende Maler. In dem jungen Fritz Erler besitzt München zum Beispiel eines der größten Talente für farbige Dekoration und einen der originellsten und kräftigsten Bildnismaler, die unsere Zeit überhaupt aufzuweisen hat, und Julius Diez, wie er auch einer der führenden jungen Meister in „angewandter Kunst", ist ein Maler phantastischer Romantik von reinster Eigenart. Und beide sind Stilisten, wo es nützlich ist, Stilisten, denen der Geist und nicht die Fessel alter Form maßgebend ist, Diez als echtes Münchener Kind, Erler auf Grund einer komplizierteren Entwickelung, in der urdeutsche Anlagen in der Schule der Pariser Könnerschaft weitergebildet wurden. Der „Stil" hat auch in der modernen Münchener Malerei wieder große Bedeutung gewonnen, jetzt mehr im Anschlusse an die neue angewandte Kunst, wie begreiflich. Der erste dieser selbständigen, an dem alten wohlgebildeten, nicht von ihnen beherrschten, war Franz Stuck. Auch Ludwig Herterich hängt mit vielen Fasern seines Wesens am Stil, obwohl gerade er fanatischer Naturmaler sein will, ein hochkultivierter Stilist ist schließlich auch Toni Stadler, der Landschafter mit der tiefen Innigkeit, ein Stilist ist Ludwig v. Zumbusch, ist Edmund Steppes, ist Hengeler, ist der Landschafter Herrman Urban, Ernst Liebermann, der phantastisch bizarre Strathmann, der die Clownerie zur Kunst entwickelt hat.

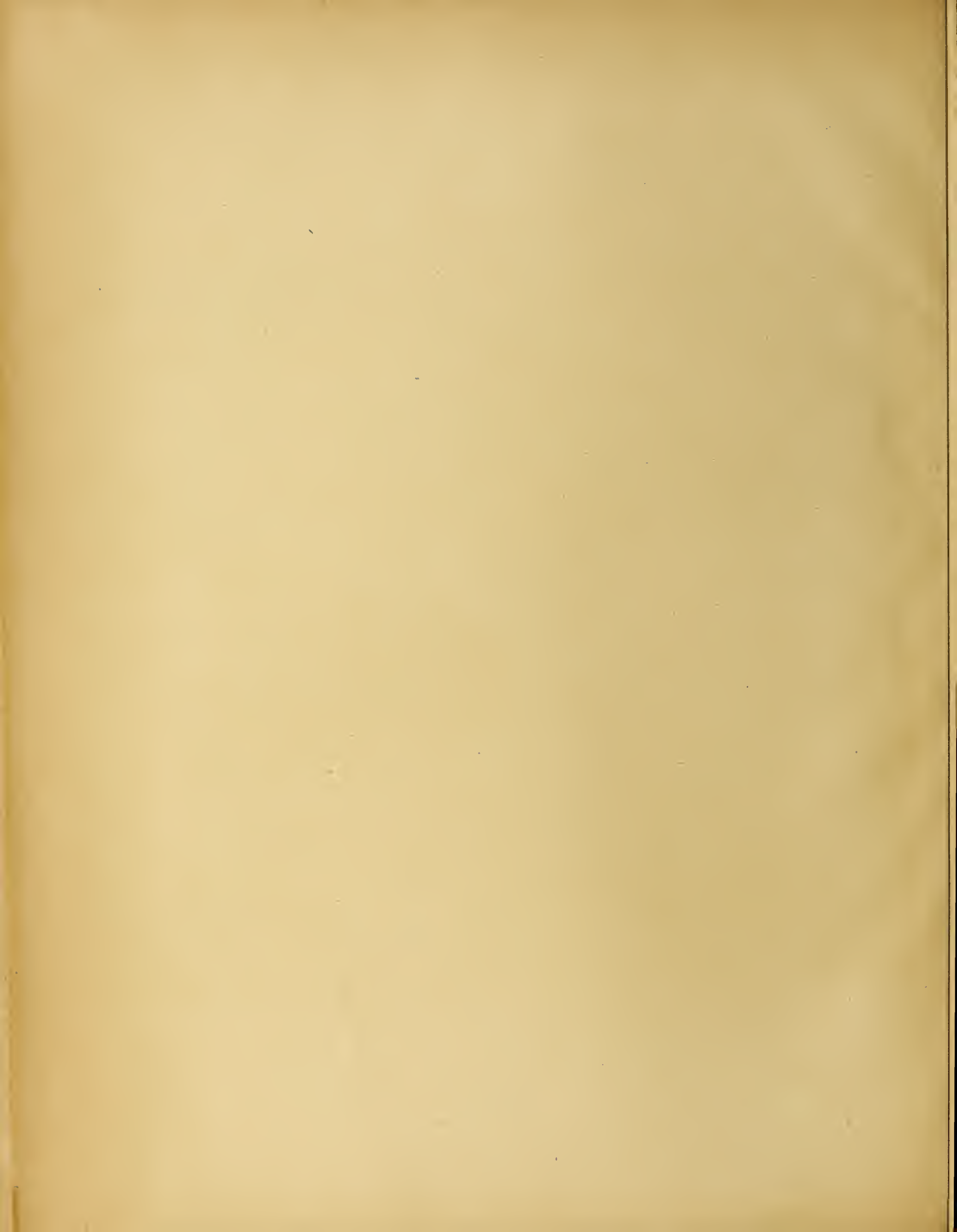
Nicht alle in dieser Sammlung vertretenen Maler lassen sich in Gruppen und Schemata einreihen. Im Hause der Münchener Malerei sind viele Wohnungen. Hier konnte der eigenkräftige Hans v. Bartels groß werden, der kühne Draufgänger Leo Putz und ebenso ein Meister manueller Geschicklichkeit wie Franz Simm, der neben Karl Seiler an der Spitze der Münchene Feinmaler steht, die sinnige und ehrliche Johann Sperl, einst Leibls Intimus, Landschafter wie Peter Paul Müller, Hans v. Petersen, Max Giese, Karl Küstner, August Kühles, Figurenmaler wie Karl Buchner, Ludmilla v. Flesch Brunningen — lauter grundverschiedener Individualitäten, die, hier zum Teil fast zufällig aus der Menge herausgegriffen, gerade dadurch recht gut zeigen, wie mannigfaltig Wesen auf dem alten Münchener Kulturboden gedeiht. Diese Mannigfaltigkeit, diese überall eingewurzelte Überzeugung, daß jeder Künstler Recht und Pflicht hat, nach eigener Fasson selig zu werden, ist ein Grundzug der Münchener Kunstüberlieferung, und es steht zu hoffen, daß er es bleiben wird. Vorübergehende uniformierende Strömungen sind immer schnell überwunden worden und immer blieben auch in deren Verlauf gesunde Unterströmungen tätig, welche das köstlichste Gut des Künstlers weiter trugen und sicherten — die Freiheit! Fritz von Ostini.

Franz v. Stuck

(geb. 23. Februar 1863 zu Tettenweis, lebt in München)

Mittagsschlummer

Eine der einheitlichen und harmonischen Persönlichkeiten in der modernen deutschen Kunst ist Franz Stuck. Nicht ohne Grund, daß er so gerne sein eigenes Konterfei selbst gemalt hat — seine Erscheinung sieht, wie oft bemerkt wurde, aus, „als hätte er sich selbst entworfen": markige, schnittige Form der Züge, wenig Detail. Nichts Germanisches in Linie und Färbung. Vielleicht ist er einer jener späten Römerenkel, wie wir deren noch genug finden im bayrischen Süden. Ganzer Ortschaften Bevölkerung soll dem Anthropologen das römische Blut verraten. Und einfach, sicher, in festen Linien, wie sie Stucks künstlerischen Stil kennzeichnen, ist auch sein Leben verlaufen, das er sehr früh selbst in die Hand nahm und zum künstlerischen Siege leitete. Er hat, darf man sagen, alle Stufen des äußeren Erfolges, die bei uns ein Künstler zu durchlaufen pflegt, durchschnittlich um je ein Dezennium früher erreicht, als die anderen von der Akademieprofessur bis zum „persönlichen Adel". Und um so viel früher stand er auch auf eigenen Füßen. Er ist der Sohn eines Bauern, eines Müllers zu Tettenweis, einem Örtchen in Niederbayern, dessen Name wohl im Zusammenhange mit dem seinigen zum erstenmal in der Öffentlichkeit genannt wurde. Die ersten Anregungen empfing er, wie so viele, von der Mutter, die mehr Interesse für das Schöne zeigte, als die Umgebung. Er hat den schlichten, gütigen und klugen Kopf der alternden Frau später einmal radiert. Franz Stuck machte die Realschule durch und kam später auf die Kunstschule in München, ein Institut, das manchem Modernen eine bessere Grundlage gegeben hat, als sie andere auf der Akademie fanden. Der junge Kunstschüler lebte bald von seinem eigenen Verdienste. Die dekorativen Künste waren in starkem Aufschwunge und unter diesen Eindrücken schuf er für den Verleger Gerlach eine Menge von Entwürfen zu „Allegorien und Emblemen", die nicht nur durch den kernigen, sicheren Strich auffielen, in dem sie gezeichnet waren, sondern zum großen Teil auch durch stilistische Freiheit und Selbständigkeit. Wohl stand er noch unter dem Banne der „Neurenaissance", aber immer drängte sich eine eigene und zwar eine starke Persönlichkeit vor. Noch festeren, in seiner Einfachheit genialen Stil und köstlichen Humor zeigt er als Zeichner für die Fliegenden Blätter. Stuck war schon weit bekannt, ehe er für die Öffentlichkeit einen Strich gemalt hatte. Bei einer großen Ausstellung 1888 im Münchener Glaspalast debütiert er als Maler mit seinem Wächter des Paradieses, einer Innocentia, einem Bild mit kämpfenden Faunen. Viele sahen auch da bewundernd schon ein großes und originelles Talent offenbar werden. Viele zweifelten ihn an — es war damals eine Zeit der „Originalität um jeden Preis" und man war vorsichtig dem Originellen gegenüber! Um das Jahr 1890 dann veranstaltete er eine große Kollektivausstellung von Bildern aller Art im Münchener Kunstverein. Man kam, sah und — er siegte. Sein Weg war gebahnt. Mit der unerschütterlichen Ruhe, die ihm eigen ist und einer fast beispiellosen Arbeitskraft und Zielbewußtheit ging er ihn weiter. „Die Sünde", „Der Krieg", den die Münchener Pinakothek gekauft hat. Die Kreuzigung, die große Sphinx, Sisyphus, Mörder und Furien usw. waren Etappen seiner immer mehr reifenden, immer geschlossener werdenden Kunst. Eine große Zahl mythologischer, religiöser Bilder, Porträts, darunter viel solche seiner Frau und Selbstbildnisse, ungezählte dekorative weibliche Charakterköpfe entstanden in rascher Folge. Ebenso prächtige Skulpturen, der Athlet, die Amazone, Tänzerin, ein Kentauer, Reliefs usw. und einige wenige, aber hervorragend schöne Stiche und Radierungen. Was er anrührte, gelang und gelingt. Um die Jahrhundertwende dann wurde Franz Stucks größtes Werk reif: sein Haus, oder sein Palazzo, wenn man will, an der Prinzregentenstraße in München, ein Kunstwerk vom Türdrücker bis zum Gesims, eine Tat des guten Geschmackes, ein Vorbild, in dem sein Schöpfer in der Anlehnung an die Antike den Zierkünstlern von heute neue und gangbare Bahnen wies. — Unser „Schlafender Faun", in dem die lastende Wucht hochsommerlicher Mittagsglut mit so elementarer Kraft und mit so viel gesundem Humor dargestellt ist, stammt aus jener Debutausstellung im Münchener Kunstverein und mag zu des Künstlers malerisch feinsten Arbeiten gehören. Sie bildete damals eine der ersten Erwerbung und ist heute eine der Perlen der Galerie Thomas Knorr.




STUCK



Eduard Grützner

(geb. 26. Mai 1846 in Groß-Carlowitz, Schlesien)

Sir John Falstaff

Aus der Schule Karl von Pilotys ist eine kleine Anzahl von Münchener Genremalern hervorgegangen, die eine ganz außergewöhnliche Popularität erwarben und bis heute behaupten. Zu diesen gehört in erster Linie Eduard Grützner. Heute, ein volles Dritteljahrhundert nach seinem erfolgreichen Debut mit einem Klosterkeller-bilde, ist, was er malt, noch immer so heiß begehrt, wie in der ersten Zeit seines jungen Ruhmes. Schneller wie er hat sich noch nicht leicht ein Maler die Welt und den Markt erobert, und er gehört zu den Glücklichen, die sagen können, daß ihnen das Schicksal nur Eines schuldig geblieben ist — ein weiteres Paar Hände, um der Nachfrage zu genügen. Es ist in erster Linie sein echter Humor, die fröhliche, warmblütige Lebendigkeit seiner Menschenschilderungen, welche ihm diesen andauernden Erfolg sicherte. Er versteht Menschengesichter in allen Wandlungen ihrer Mimik zu charakterisieren, wie kein Zweiter, und namentlich sind es, wie bekannt, lustige Zecher-typen, die er mit Vorliebe festhält, mit besonderer Vorliebe von diesen aber wieder die Kleriker aller Farben und Grade. Mit unversieglicher Erfindungsgabe gewann er dem Klosterleben immer wieder neue Seiten zu heiterer und ernster Darstellung ab, schildert seine Mönche beim Brauen und Keltern, beim Weinproben und Zechen, beim Musizieren und Lesen, vornehme und derbe Typen, Kardinäle und Laienbrüder in buntem Wechsel. Aber in nicht kleiner Zahl hat er auch drollige, behäbige Spieß-bürger aus der bierfeuchten Isarstadt, verwetterte Jäger, Wildschützen und Holzknechte aus den Tiroler Bergen in entsprechendem Milieu festgehalten. Als ein Stilleben- und Interieurmaler, der an Feinheit der Beobachtung und Delikatesse der Mache den alten Holländern kaum nachsteht, hat er eben jenes Milieu stets auch virtuos zu schildern verstanden, die braungetäfelten Stuben, das malerische, formenschöne, alte Gerät, die Stoffe und Gewänder mit vollendetem Realismus dargestellt. Seine eigenen wunderbaren Sammlungen an kostbaren alten Dingen, die mit erlesenem Ge-schmack und seltenem Sammlerglück ausgestatteten Räume seines Hauses mit ihren echten alten Decken und Wandbekleidungen kamen ihm dabei wunderbar zu statten. Grützner ließ es sich freilich mit den Mönchsbildern und den modernen Charakterfiguren aus dem Volke nicht genügen. Eine frühe und treue Liebe zog ihn zu den Shakespeareschen Dichtungen hin, deren Szenen er die Stoffe zu zahlreichen Gemälden, Kartons und Illustrationen entnahm. Und von allen den lebensvollen, markigen Gestalten der Shakespeareschen Dramen war es der weinfrohe, gutmütig liederliche, dicke Sir John Falstaff, der ihn naturgemäß besonders anziehen mußte. Wie er mit den Steifleinenen ficht, die Rekruten mustert, im Wilden Schweinskopf mit Dortchen kost, mit Bardolph kneipt, wie er stattlich durch die Gassen zur Schenke wandert, von dem Pagen die Leere seines Geldbeutels konstatieren läßt, wie er, vom Zipperlein geplagt, im Lehn-stuhle liegt — das alles gab Grützner Stoff für große und kleine Bilder. Er hat sich seinen eigenen, sehr gelungenen Falstafftypus geschaffen, von dem er nicht ab-weicht und diesen Sir John, ein volles Glas Kanariensekt in der Hand, stellt das Original unseres Bildes dar, weinselig, vergnügt mit den Äuglein auf den Beschauer zuzwinkernd — wie er leibt und lebt, der unverbesserliche alte Sünder, dem man nicht böse sein kann!







Wilhelm Leibl †

(geb. 23. Oktober 1844 in Köln, gest. 5. Dezember 1900 in Würzburg)

Der Zeitungsleser

Wie ein Fels ragt die Erscheinung Wilhelm Leibls hoch auf in der künstlerischen Hochflut unserer Tage. Er gehört zu den ganz Wenigen, die, wie ein Böcklin, ein Menzel, ein Lenbach, auch als Lebende schon der Kunstgeschichte der Zukunft angehörten. Ein Kind des Volkes von einer Kraft, die nicht zu brechen war, von einer Gesundheit, der die Kultur mit ihren Verfeinerungen keinen Schaden tun konnte, weil jene die Kultur überhaupt in weitgehendem Grade ablehnte, soweit sie nicht seine Kunst anging! Leibl, den die Münchener Malerschaft mit so viel berechtigtem Stolze zu den Ihrigen zählt, hat bekanntlich in München selbst nur vorübergehend gelebt seit der Zeit, da er sich selbst gefunden hat. Das Tohuwobohu, der laute Meinungsaustausch der großen deutschen Kunstzentrale stieß ihn ab, irritierte ihn. Er lebte draußen auf dem Lande, an den damals noch sehr stillen Ufern des Ammersees, später in und bei Aibling und sein Verkehr war zum großen Teile das Bauernvolk, das ihm auch ausschließlich die Modelle lieferte. Er ging ganz in ihrer Art auf, die der seinigen nahe stand, zechte und rang mit ihnen, wenn es darauf ankam. Er hat wohl Vielen als der Urtypus bajuwarischer Derbheit gegolten und mit Staunen haben sie dann aus seinen Nekrologen erfahren, daß er in Köln am Rhein geboren wurde, wenn auch seine Familie von süddeutscher Abstammung sein mag. Nachdem er in der Jugend studiert hatte, nicht Schlosser oder gar Grobschmied gewesen, wie gefabelt wurde, kam er als Achtzehnjähriger nach München und wurde Schüler der Akademie in den Ateliers von Piloty und Ramberg. Von dem ersteren hat er wohl wenig angenommen, nützlicher mag ihm die vornehme und gewissenhafte Art Rambergs gewesen sein. Aber was er suchte, fand er auch da nicht. Schon seine Schülerarbeiten zeigten erstaunlich sicher eine eigene Art saftiger und breiter Malerei und als er 1869 in einer Münchener Ausstellung mit dem Bilde „Der Kritiker“ debütierte, entging ihm die goldene Medaille als höchste Auszeichnung nur darum, weil man zögerte, sie einem jungen Akademiker zu verleihen. Da trat Courbet mit den Offenbarungen seines koloristischen Genies, mit einem ganz neuen Begriff vom Malenkönnen in Leibls Gesichtskreis — und dieser war gefangen! Courbet überredete ihn — es war im Jahre 1869 — leicht zu einem Besuche in Paris und die beiden Kraftnaturen freundeten sich in München schon mächtig an. Es wird ergötzlich davon erzählt, wie sie einander gegenüber saßen, jeder vor seinem Maßkrug und wie einer dem andern stumm zutrank — Leibl verstand nur Deutsch und Courbet nur Französisch. Leibl ging alsbald nach Paris, aber der Ausbruch des Krieges trieb ihn wieder zurück nach Bayern. Er ließ sich bald, wie erwähnt, am Ufer des Ammersees nieder und dort entstanden seine ersten größeren Werke, „Der Jäger“, zu dem ihm der junge Anton von Perfall Modell stand, und die berühmten „Dorfpolitiker“. Eine Reihe von Bildnissen aus jener Zeit zeigt hohe Meisterschaft. In ihrer schlichten, ganz unauffälligen Art, bloß auf gute Malerei ausgehend, hat sie die Mitwelt damals wenig beachtet. Um so gewaltiger war der Erfolg des berühmten Bildes „In der Kirche“, an dem Leibl volle drei Jahre gearbeitet hatte und das er 1882 in einem Atelier der Münchener Augustenstraße öffentlich ausstellte. Der Erfolg war eine Sensation, wenn das liebe Publikum auch mehr die ungeheuerliche Geduldprobe anstaunte, die der Künstler geleistet, als die horrende Qualität der Malerei. Ihm selbst war beides wichtig, handwerkliches Können auf die höchste Stufe geführt, war sein Ideal in der Malerei. Subtilitätskunststückchen, Gebetbücher, deren Druck man lesen kann, und Silberketten, deren einzelne Ringelchen plastisch ausgeführt erscheinen, hat er später nicht mehr gemalt, sein Strich wurde immer stärker, breiter und freier, es kam die innere Größe in Leibls Malerei, die dessen Ruhm schuf und rechtfertigt. Von dem beispiellosen Können, über das er in seiner Glanzzeit verfügte, gibt die wundervolle alla prima Studie eines „Zeitungslesers“ in durchsonnter Laube aus der Galerie Thomas Knorr wohl einen Begriff. Hier ist der Gegenstand Nichts, der Vortrag Alles und das Ganze ein Kunstwerk, vor dem jeder den Hut zieht, der eine Ahnung hat, was Malen heißt.







Wilhelm Leibl †

Junges Bauernmädchen

Wilhelm Leibls Wille war, nur zu malen was er sah, und seine Kunst war, daß er es vermochte. Vielleicht ist damit das ganze Wesen dieses Meisters gekennzeichnet, ein Wesen, das so unendlich einfach ist und aus dem die Ästheten, seit sie sich seiner bemächtigt haben, etwas so Kompliziertes zu machen suchen. Man kann ihn gar nicht einfach genug auffassen, wenn man ihm gerecht werden will. Er gibt Kunst sans phrase, er malte, nur um zu malen, ohne jede Nebenabsicht und nicht, weil für ihn das Dogma bestand, daß der Maler nichts Anderes wollen dürfe, als malen, sondern, weil eben er sonst nichts Anderes wollte. Wer so ist, wie er war, in der schlichten und engbegrenzten Kraft seiner Natur, mag das Gleiche anstreben, wer nicht so ist, ein Anderes, wenn es ihm nur Ernst ist damit! Ein „Erzieher" kann er den Andern nur in der rücksichtslosen Wahrhaftigkeit seiner Natur sein, in seinem zähen Fleiße und durch die unsägliche Schönheit seiner malerischen Arbeit. Nicht als Richtunggeber im Sinne der Schlagwortfabrikanten! Der Einsiedler von Aibling wollte gar kein Führer sein, er war nur für sich da und war sich selber genug. Kein Titel paßt für ihn, in kein Schubfach der Ästhetik paßt er. „Leibl der Bauernmaler" — beispielsweise! Er malte die Bauern, weil er unter ihnen lebte und weil sein unverdorbenes Auge überall Malenswertes sah, wohin es schaute. Hätte er unter Soldaten, Hofleuten, Mönchen oder Arbeitern gelebt, so hätte er Soldaten, Hofleute, Mönche und Arbeiter gemalt, genau so gut, genau so gewissenhaft, genau so interessant. Eben darum „genau so interessant!" Denn das macht das Fesselnde an Leibls Schilderung aus, daß sie so enorm objektiv, so ganz frei von der vorgefaßten Meinung des Spezialisten ist. Er ist objektiv wie eine photographische Kamera — nur daß deren Linsen eben die Augen eines großen Meisters sind. Er ist beispielsweise viel objektiver wie Menzel, für den so oft die geniale technische Überwindung eine Schwierigkeit, Hauptsache ist, nicht die vollkommene malerische Wiedergabe des gewählten Vorbildes. Der Bauernmaler Leibl will auch kein Sitten- und Charakterschilderer im herkömmlichen Sinne sein — aber weil er so unbeschreiblich wahr ist, ist er das, ohne es zu wollen. Anekdotische Pointen fehlen bei ihm ganz. Aber seine Bilder erzählen genug, hat doch beobachtende Liebe sie langsam und gründlich der Natur abgelauscht. Und die Dachauerinnen, die im sonntäglichen Putz steif und schweigend beieinander sitzen, seine Bauersleute in ihren niederen Stuben, einsam oder zu zweien, vor dem Weinglase, schwatzend, oder noch viel öfter schweigsam, wie der Bauer ist, sind eben doch von größtem menschlichen Interesse, weil jeder fühlt, sie sind wirkliches Leben. Nach der Modellschönheit hat er sie nie ausgesucht, auch die Frauen nicht, die er malte und weil in jener Gegend, dem bayrischen Alpenvorlande, die Nichtschönen überwiegen, überwiegen sie auch auf seinen Bildern. Das Bauernmädel auf unserm Blatte zählt schon zu den „Sauberen", wie bezeichnenderweise im Süden die „Schönen" heißen. Scheu, ein wenig verschämt und ein wenig blöde hat sie vor dem Maler gestanden — daß er ein großer Maler war, wußte sie ja 1899 in Aibling auch schon — und genau so verschüchtert, mit steifer Handbewegung hat Leibl sie gemalt, der dieselbe Meisterarbeit an so Einfaches wendete, mit der er auch ein Genrebild mit liebenswürdiger Spitze und zugkräftigem Titel hätte machen können. Auf solches hat er später immer weniger oder eigentlich gar nicht mehr gedacht. Aber daß er dies Mädchenkonterfei mit verblüffender Sicherheit hinschrieb, breit und doch fein, kräftig und doch weich, daß er den süßen Reiz des blonden Fleisches und den Goldschimmer des Haars „auf Anhieb" traf und daß die ganze Figur als ein Stück blühenden lebendigen Lebens aus dem Dunkel des Hintergrundes heraustrat, ganz wie er's sah, das war sein Streben und daß er es erreichte, war sein Stolz. Selten haben sich in einem Künstler Wollen und Vollbringen so schön die Wage gehalten, wie in Wilhelm Leibl! Das „Bauernmädchen" ist heute ein kostbares Hauptstück der berühmten Leibl-Sammlung von Ernst Seeger in Berlin.







Toni Stadler

(geboren am 9. Juli 1850)

Landschaft

Wie das oben angegebene Geburtsdatum dieses Künstlers ausweist, ist er kein Jüngling mehr. Und doch gehört er zu denen, deren Kunst eben anfängt, in deutschen Landen populär zu werden, gehört dazu, obwohl er schon lange seinen Weg gefunden hat und einem engeren Kreise auch schon lange als reifer, vornehmer und innerlicher Maler von ungewöhnlich hoher Kultur bekannt war. Er hat sich keiner lärmend auftretenden Richtung angeschlossen und seine Wirkungen sind bei aller Größe, die er oft erreicht, so still und intim, daß man ihn in großen Kunstausstellungen leicht übersehen kann. Nun richten sich, plötzlich fast, von allen Seiten die Augen der Kunstverständigen auf diesen Maler, den man, so gut man von einer Landschaftsseele spricht, auch einen Psychologen der Landschaft nennen kann. Denn er sieht mehr in der Natur, als die meisten andern, er sieht auch das, was hinter der groben Form steckt und ihr individuelles Wesen, ihren Charakter ausmacht. Vom konventionellen Stimmungsbild und dem landschaftlichen Porträt steht er gleich weit ab, wie von der Wiedergabe oberflächlicher Impressionen. Wie in Stahl gegraben stehen Stadlers Linien. Und doch ist so viel Luft in seinen Bildern und so viel Raum! Er ist ein Meister der Zeichnung und geht immer vom Zeichnerischem aus. Aber niemand wird in Stadlers Landschaften die Farbe vermissen. Die Farbe wendet er wohl bescheiden an, aber mit der Bescheidenheit eines Reichen, der ein Zuwenig nicht gibt, weil er aus dem Vollen geben kann und kein Zuviel, weil er guten Geschmack hat. Gezeichnet sind Stadlers Landschaften schlechthin vollendet, alle Feinheiten perspektivischer Verschiebungen und Überschneidungen im Gelände, in den Linien der Terrainwellen, in Wegen, Feldbreiten und Wasserläufen, die in die Ferne rücken und den Raum vertiefen, gibt er mit überzeugender Wahrheit wieder, und indem er die charakteristische Form einer Landschaft leicht betont, verleiht er seinen Bildern ihren eigenen Stil. Er erinnert dann in diesem Stil an Hans Thomas köstliche Art, wie wir sie an dessen Schwarzwald- und Taunusbildern so lieb gewannen. Doch haben andere stärker und nachhaltiger auf ihn eingewirkt als Thoma, nämlich die beiden Schweizer Adolf Stäbli † und Otto Froehlicher †, mit denen er in München lange freundschaftlich verkehrte. Der erste beeinflußte ihn vielleicht mehr durch seine Art, einen Natureindruck wuchtig und prägnant als Ganzes zu erfassen, durch seine starke Persönlichkeit als Maler, der zweite als feiner Zeichenkünstler, der die Liebenswürdigkeit einer landschaftlichen Form unübertrefflich schön wiedergab. Toni Stadler hatte freilich so viel Eigenes dazu zu geben, daß an eine Abhängigkeit von seinen Vorbildern nicht zu denken ist. Wer seine Skizzenbücher sieht, seine Lithographien und Radierungen studiert, der sieht auch mit Staunen, welches Maß von Arbeit seiner Kunst zugrunde liegt. Allerdings von einer Arbeit, deren Wert nicht in ihrer Masse, sondern ihrer Intensität liegt. Erschöpfendere und gehaltvollere Studien wird man nicht leicht finden, als die in Stadlers Skizzenbüchern, und doch handelt es sich nur um knappe, scharf und sicher hingesetzte Bleistiftzeichnungen, welche ihm den Inhalt und das Gerüst für seine Bilder feststellten. Gemalt hat er vor der Natur überhaupt nie. Das wird manchen nicht wenig wundern, denn gerade als Maler ist er so überzeugend wahr und die Geschicklichkeit, mit der sein Pinsel Einzelheiten der Vegetation, Baumwerk usw., aber auch Wasser, Felsformationen, Luftperspektive wiedergibt, die Kunst, mit der er seine hohen Wolkenhimmel in ihrer feinen Abschattierung malt, möchte man gern für das Ergebnis ungezählter Farbstudien halten. Aber alle seine Farbstudien ruhen nur im Archiv eines selten starken, geschulten und disziplinierten Gedächtnisses! — Stadler wurde 1850 in Goellersdorf (Niederösterreich) als der Sohn eines Wirtschaftsbeamten geboren und hat früh sein Talent bewiesen und geübt. Er widmete sich aber zunächst der Arzneiwissenschaft und gab diese erst 1873 auf, um Maler zu werden. Zu seinen ersten Lehrern gehörten Louis Neubert † und Gustav Schönleber. Seit 1878 lebt er in München, wo er sich der Sezession angeschlossen und sich seit einigen Jahren ein Künstlerheim geschaffen hat, das auch in dieser, an solchen Kulturstätten nicht armen Stadt mit seinen Kunstschätzen und seiner vornehmen Behaglichkeit seinesgleichen sucht.



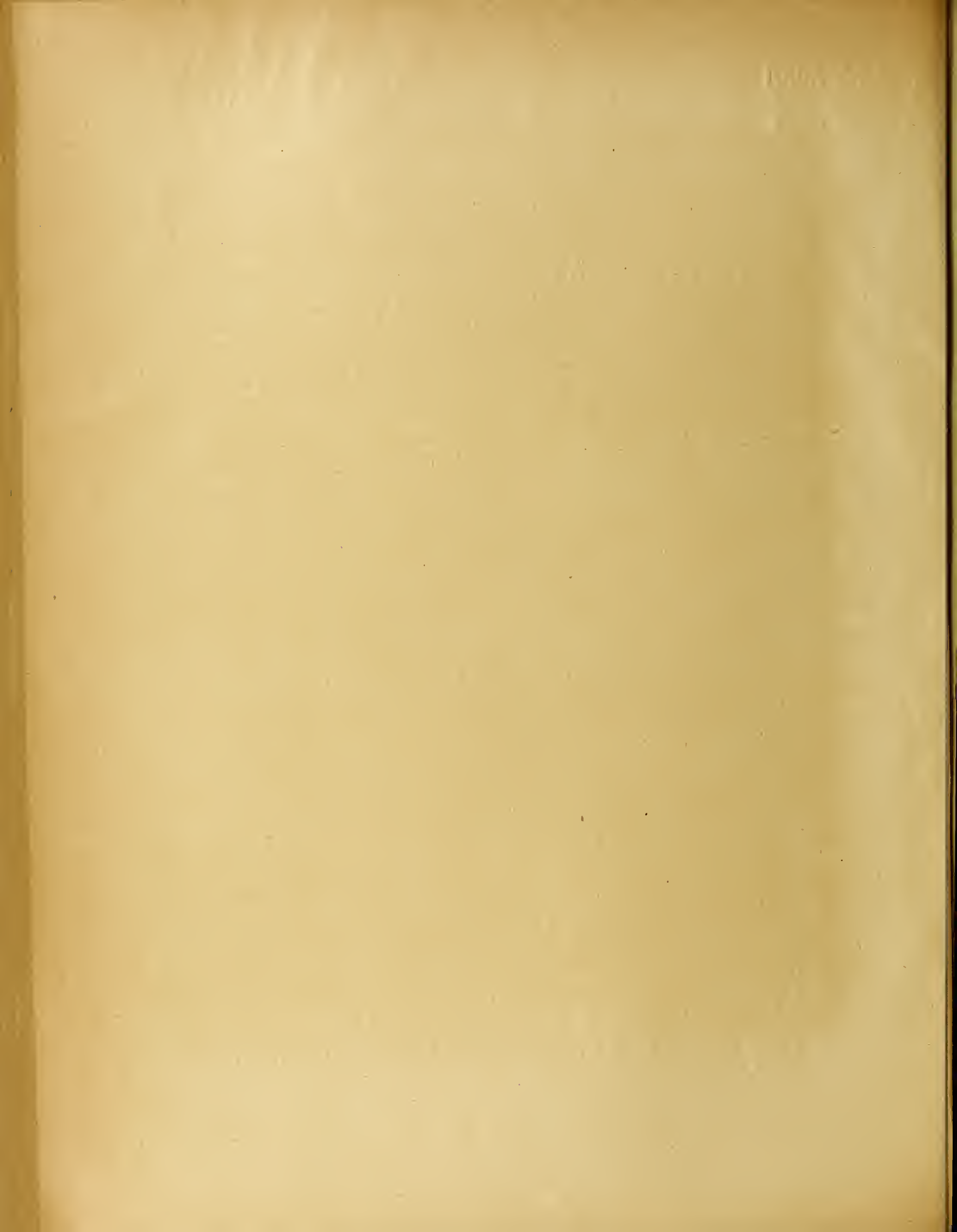




Heinrich Zügel
(geboren 22. Oktober 1850)

Ochsen im Wasser

„Alles bezieht sich bei ihm auf seine Kunst, alles mißt er nach ihr, sie ist ihm alles, ist er. Daß er exklusiv ist? Das kommt daher, daß er eine Überzeugung hat. Das ist das Entscheidende." Diese schönen und ehrenvollen Worte, die ehrenvollsten, die man einem Künstler nachsagen kann, hat Gustav Floerke über Arnold Böcklin geschrieben. Sie passen aber auch ganz, wie sie sind, auf Heinrich Zügel, den stolzen Gesinnungsmenschen und künstlerischen selfmade-man. Nicht durch das ungewöhnlich Viele, das er kann, genießt er allein die allgemeine Verehrung in Kreisen seiner Schüler und Berufsgenossen, sondern vor allem durch seine vornehme Kunstanschauung, seine klare, einheitliche Persönlichkeit, die, um noch einmal ein Wort des geistreichen Böcklinfreundes zu gebrauchen, „sonntägliche Wege wandelt, ohne links und rechts das Handwerk zu grüßen". Mit vollkommener Gleichgültigkeit gegen Erwerbschancen und gegen Opfer, die er bringen mußte, hat Zügel stets seine großen Bilder gemalt, Riesenflächen zum teil, einfach, weil er so mußte. Er hat mehr als irgend ein andrer für die Kunst geschaffen; das Publikum kam ihm lange erst in zweiter Linie. Zügel hat das Genre der Tier- — oder besser der Vieh-Malerei, denn er stellt ausschließlich Haustiere dar — auf eine Höhe gehoben, die wir in Deutschland gar nicht kannten. So meisterlich er seine Schafe und Rinder und Pferde auch als Tiere schildert, ihm ist dies zoologische Moment durchaus nicht die Hauptsache. Hauptsache ist ihm die Erscheinung der Tiere in der freien Luft und diese hat er denn auch mit verblüffender Vollkommenheit studiert und gibt sie mit einer malerischen Meisterschaft wieder, die hors concours ist; jedes seiner Tierstücke ist zugleich erschöpfende Schilderung eines bestimmten Lichtverhältnisses, einer Stimmung, um ein triviales Wort zu gebrauchen. Vielleicht ist diese unglaublich differenzierte Stimmungsmalerei überhaupt das Höchste, was er kann. Er verschmäht dabei alle herkömmlichen Mittel und Kunstgriffe, schöpft nur aus seinem reichen Schatze unmittelbarer Naturbeobachtung. Wie viele Arten von Sonnenschein er nur auseinander zu halten weiß! Hier, wie in seinem großen Bilde „Pflügende Ochsen" mit der aufschwirrenden Lerche, malt er die ersten Morgenstrahlen, die im frischen Morgennebel über die Felder hinstreifen, dann wieder die volle Mittagsglut, verschleierte Halbsonne an dunstigem Tag, matte Herbstsonne u. s. w. Immer anders spielt das Licht auf den Rücken seiner Herden, auf den Schollen seiner Felder. Zügel ist eines Schäfers Sohn; er kennt die Natur und Tiere eben auch wie einer von diesen einsamen Menschen, die in der freien Luft leben und so viel Zeit zum Sinnen und Schauen haben. Er hat zu Murrhardt in Württemberg das Licht der Welt erblickt, war erst Schüler Holders und dann der Stuttgarter Kunstschule und besuchte auf Reisen Paris und Holland, was wohl dauernden Einfluß auf ihn übte. Er hat früh, hauptsächlich durch seine Schafbilder, Anerkennung gefunden, er selbst aber erkennt seine frühere Art, die noch nicht dem gewissenhaften, unerbittlichen Naturstudium entsprang, sondern mehr geschickte Ateliermalerei war, nicht mehr an. Das ist für ihn die Zeit vor der Entdeckung des Lichtes, die Zeit ante lucem. Fast jede große deutsche Galerie besitzt ein Hauptwerk von seiner Hand. 1894 nahm Zügel, den sein Ernst und seine künstlerisch reine Weltanschauung vorzüglich zum Lehrer eignen, eine Professur an der Karlsruher Kunstschule an, 1895 trat er an die Münchner Akademie über, wo er wahrhaft epochemachend wirkte. Seine Schule, der unter anderen Schramm-Zittau, Emanuel Hegenbarth und E. Wolff entstammen, hat heute einen über Deutschlands Grenzen weit hinausreichenden Ruf errungen.





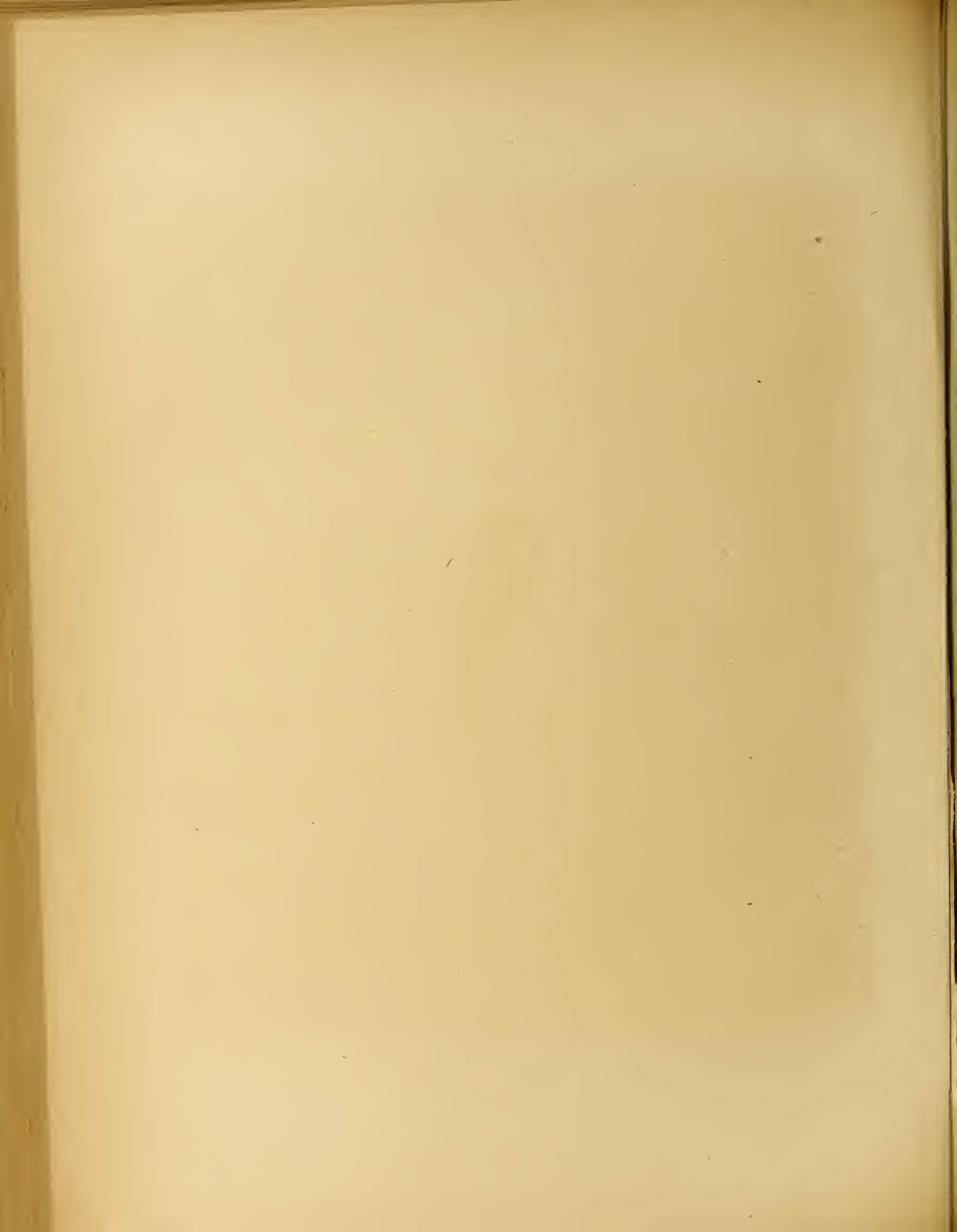


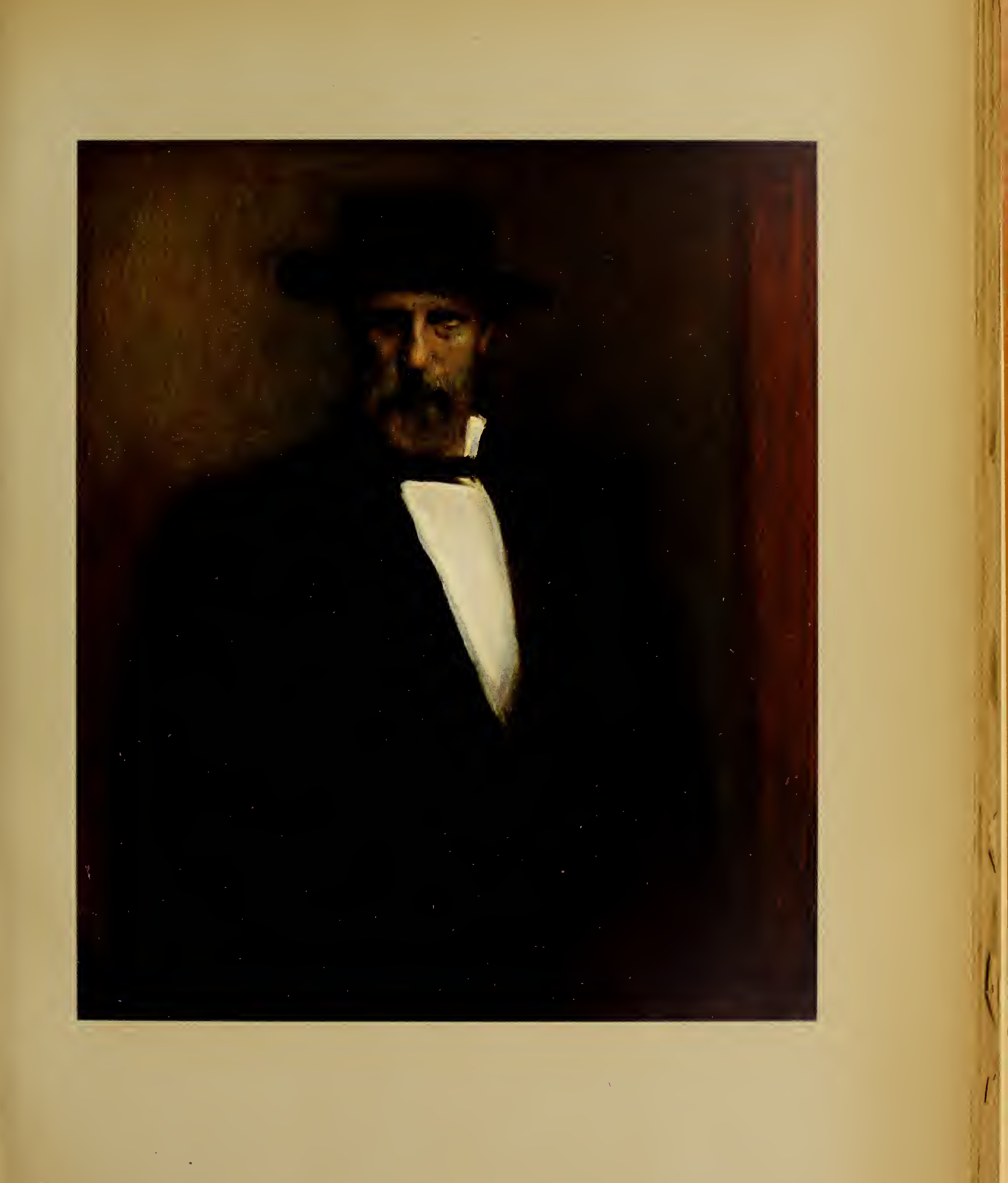
Leo Samberger

(geb. 14. August 1861 in Ingolstadt)

Selbstbildnis

Der markante, ein wenig düster blickende Künstlerkopf, der uns aus Leo Sambergers Selbstbild ansieht und der so wild temperamentvoll gemalt ist, gibt uns nicht nur ein treues Abbild von des Künstlers äußerer Erscheinung, er spiegelt auch das innere Wesen dieses hochbegabten und merkwürdigen Münchener Malers ebenso treulich wieder. Es ist nicht etwa, wie einer vielleicht oberflächlich aus der genialischen Erscheinung urteilen könnte, was von Pose dabei, kein Bestreben, interessant und auffallend auszusehen! Samberger sieht wirklich so aus und wie er aussieht, so ist er. Eine fast wilde Leidenschaft, ein düsteres inneres Feuer kennzeichnet seine Kunst, und wenn sein Strich oft verblüffend kühn und lapidar, seine Charakteristik oft bis an die Grenze des Möglichen scharf und rassig ist — er gibt sich wirklich immer nur wie er ist. In seiner Hand zuckt, wenn er schafft, ein nur mühsam gebändigtes Temperament, das sich kaum darin genug tun kann, die rasch erfaßten kennzeichnenden Züge des Modells auch ebenso schnell und kennzeichnend auf die Leinwand zu bringen und die Breite, Flottheit und scheinbare Flüchtigkeit seiner malerischen Art ist nicht angelernter, sondern physiologisch und psychologisch tief begründeter Stil. Leute, die von Samberger gemalt wurden, wissen davon zu erzählen, wie er im Fieber des Schaffens in fast ekstatische Erregung gerät, alles um sich vergessend, in seinem ganzen körperlichen und geistigen Wesen auf eines konzentriert, auf seine Aufgabe. Daß da die Ausdrucksweise nicht glatt und zahm wird, ist selbstverständlich, und daß ihm ein malerischer Stil mit starken Kontrasten an Hell und Dunkel und wuchtigen, breiten Pinselhieben natürlich ist, eigentlich auch! Man hat oft auf Ähnlichkeiten mit Lenbach hingewiesen — diese Ähnlichkeiten sind sehr gering und erschöpfen sich im Grunde darin, daß auch Samberger seine Köpfe gern in tiefdunkle, transparent braune und schwarze Umgebung stellt und immer fast einzig den Kopf wirken läßt, Nebendinge ignorierend oder nur mit äußerster Flüchtigkeit andeutend. Aber seine Palette ist viel einfacher als die Lenbachs, und noch viel einfacher ist seine Technik, während in Wahrheit jener Meister mit technischen ungeheuer komplizierten Mitteln malte, die das Ergebnis eines Riesenfleißes und eines Riesenstudiums waren. Für Lenbach war die Farbe das einzige Element, in dem seine Kunst sich ausleben konnte. Für Samberger ist sie ein fast entbehrliches, nein, ein ganz entbehrliches Ding! Vor etlichen Jahren verblüffte er in einer Ausstellung der Münchener Sezession durch eine Serie von Künstlerköpfen, Bildnissen der bekanntesten Münchener Maler und Bildhauer, deren Lebenswahrheit schlechthin frappierte. Es waren einfache Kohlezeichnungen, oder besser Kohlemalereien. Mit einer sublimen Kunst war da aus jedem einzelnen Kopf das Wesentliche herausgeholt, war oft mit wenigen Strichen, wenn auch nicht mit weniger Mühe eine so starke und rücksichtslose Charakteristik erzielt, daß diese kaum mehr zu überbieten war. Samberger hat nach und nach eine ganze Anzahl hervorragender Münchener Persönlichkeiten gezeichnet und gemalt, meist Männer. Doch existieren auch einzelne Frauenbildnisse ersten Ranges von ihm, und weibliche Studienköpfe, die zum Teil von fast unheimlichem visionären Ausdruck sind, Seherinnen und Sibyllen, deren Blick über die Grenzen des Wirklichen hinüberzureichen scheint. Von bedeutsamer Größe der Empfindung sind einzelne religiöse Bilder Sambergers, Prophetengestalten, die ganz einfach, mit imposantem Ernst hingestellt sind, monumental in einem Grade, wie sonst nichts in der neueren kirchlichen Kunst. Samberger geht aus keiner „Schule" hervor. Er hat auf der Münchener Akademie unter Lindenschmit gelernt, aber aus dieser Lehrzeit kaum etwas mitgebracht, was in seiner gegenwärtigen Arbeit noch erkennbar wäre. Ein stiller und weltscheuer Mann, steht er auch in seiner Kunst einsam da. Und steht fest!







Thomas Theodor Heine

8

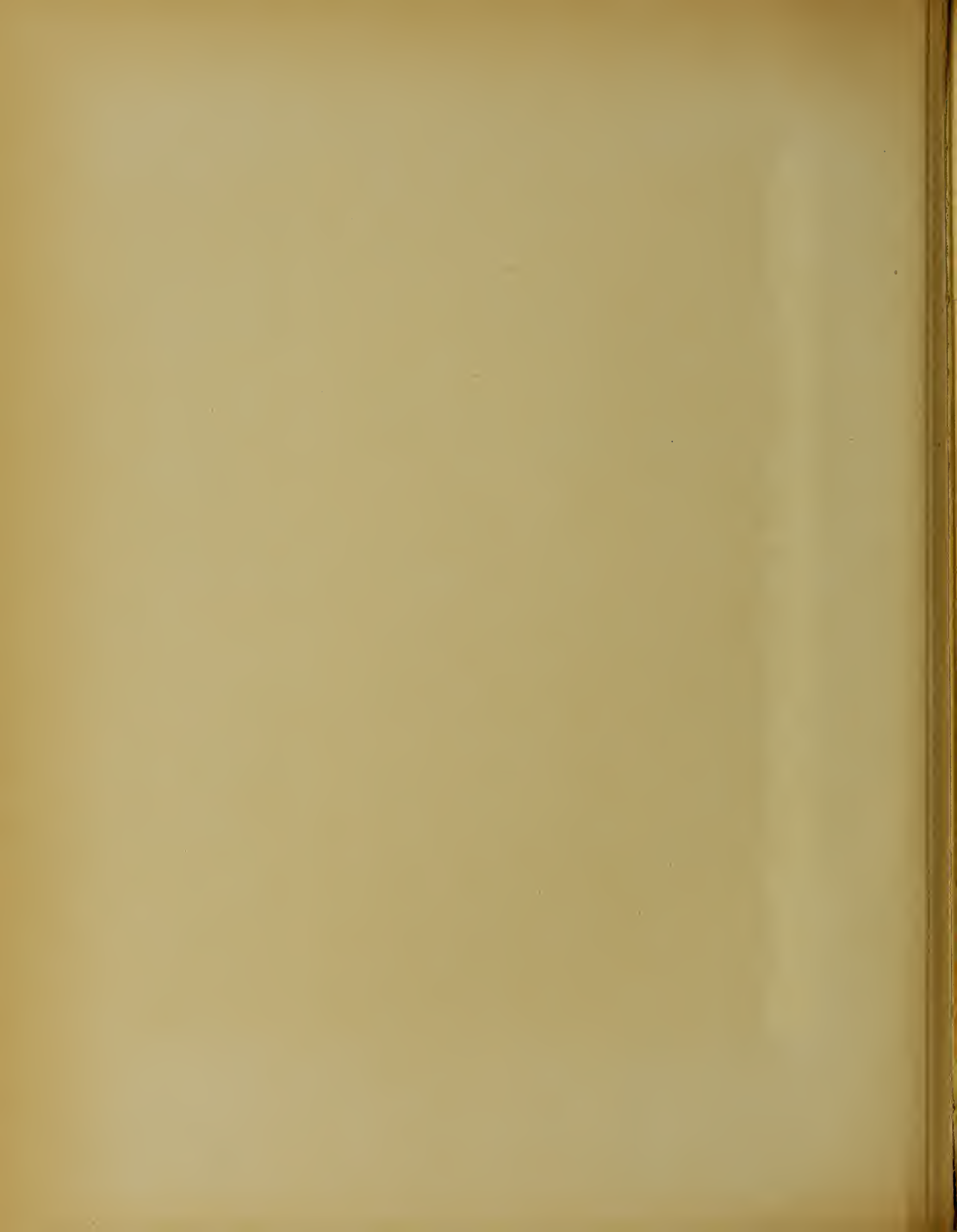
(geboren 28. Februar 1867)

Wolken, die vorüber ziehen

Es wird wenige moderne Künstlerindividualitäten geben, die schwerer zu fassen sind, als die Thomas Theodor Heines. In den acht Jahren, seit die Wochenschrift „Simplicissimus" besteht, hat er sich als treffsicherer, scharfgeistiger Karikaturist einen Namen geschaffen, der ihn in die allererste Reihe der Künstler dieses Zweiges auf der ganzen Erde stellt. Und er hat sich nicht erst zu diesem Können entwickelt. Als das Blatt die ersten Zeichnungen des Künstlers brachte, war auch sein Stil schon fertig, dieser schneidend negative, oft auch verletzend-cynische Stil, der mit grimmiger Unfehlbarkeit große und kleine menschliche Schwächen auf den Kopf trifft, der seine spitze Klinge mit einer Eleganz, aber auch mit einer kaltlächelnden Grausamkeit ohnegleichen führt. Als Zeichner der „Fliegenden Blätter" hatte Heine schon etliche Jahre vorher karikaturistisches Talent bekundet, aber weder das Format des Blattes noch die liebenswürdige Harmlosigkeit seiner Satire ließ Th. Th. Heines Individualität zur Entfaltung kommen. In dem scharf und keck daraufgehenden politisch-sozialen Witzblatt fand sie erst den rechten Nährboden und in Hunderten von Blättern hat Heine sich da als ein Außerordentlicher auf seinem Felde erwiesen. Er sagt das Kühnste mit einer unwiderstehlich wirkenden geheuchelten Naivität und sein Witz ist oft gerade dann am ätzendsten, wenn er sich fast linkisch schüchtern gibt. Dabei macht er raffinierten — und immer einfachen! — Gebrauch von der Farbe, die er so anwendet, daß fast jedem seiner Blätter auch eine starke dekorative Wirkung eigen ist. Wer seinerzeit in Berlin die große Heine-Ausstellung bei Cassirer gesehen hat, war überrascht über die verblüffende Frische und Farbigkeit ihrer Gesamterscheinung. So hat wohl noch nie ein Karikaturenzeichner ausgestellt. Ein eigentümlicher Zug an Heine, der sich in vielen seiner Karikaturenblätter offenbart, ganz besonders aber die wenigen, stets interessanten Bilder auszeichnet, die er in den letzten Jahren herausbrachte, ist sein Spielen mit einer zierlichen, überzierlichen Biedermeierei, die stets witzig und charakteristisch ist, von der aber die Götter wissen mögen, wie weit sie ihm aus der Seele kommt und wie weit er mit ihr sein P. T. Publikum erst recht wieder zum Besten hält. Unser Bild mit dem schmollenden Liebespaar ist typisch für diese Seite von Heines Wesen; das in seiner Art wundervolle Blatt, die Mädchen mit dem Stier und der Teufel mit der Vestalin waren es noch viel mehr. Hinter der stark übersetzenden Ausdrucksweise seines Stils steckt da eine Menge feiner Naturbetrachtung und wer Heines Entwickelungsgang verfolgt hat, den wird das weiter nicht wundernehmen. Er hat seinerzeit mit ganz prächtigen Naturstudien debütiert, u. a. mit dem Bilde „Der Angler", worin das bewegte Wasser eines Baches geradezu unübertrefflich gemalt war. An einer Reihe von Studien zeigte er damals die intensivste Arbeit vor der Natur — es muß 1892 oder 1893 gewesen sein! — in ein paar Blättern aber auch schon vollkommen seinen jetzt bekannten Stil als Karikaturist. Nicht wenig Aufsehen erregte damals das große Blatt „Exekution" mit dem unheimlichen Gewimmel schwarzer Schwäne, deren Riesenmenge mit unbegrenzter Geduld sauber und liebevoll ausgeführt war. Auch das ist eine eigenartige Seite an Heines Wesen: er liebt eine fast peinlich akkurate Ausarbeitung im einzelnen, auch wo es Werke des verwegensten Übermutes gilt. So bleibt er in allem eine Natur voll Rätsel.





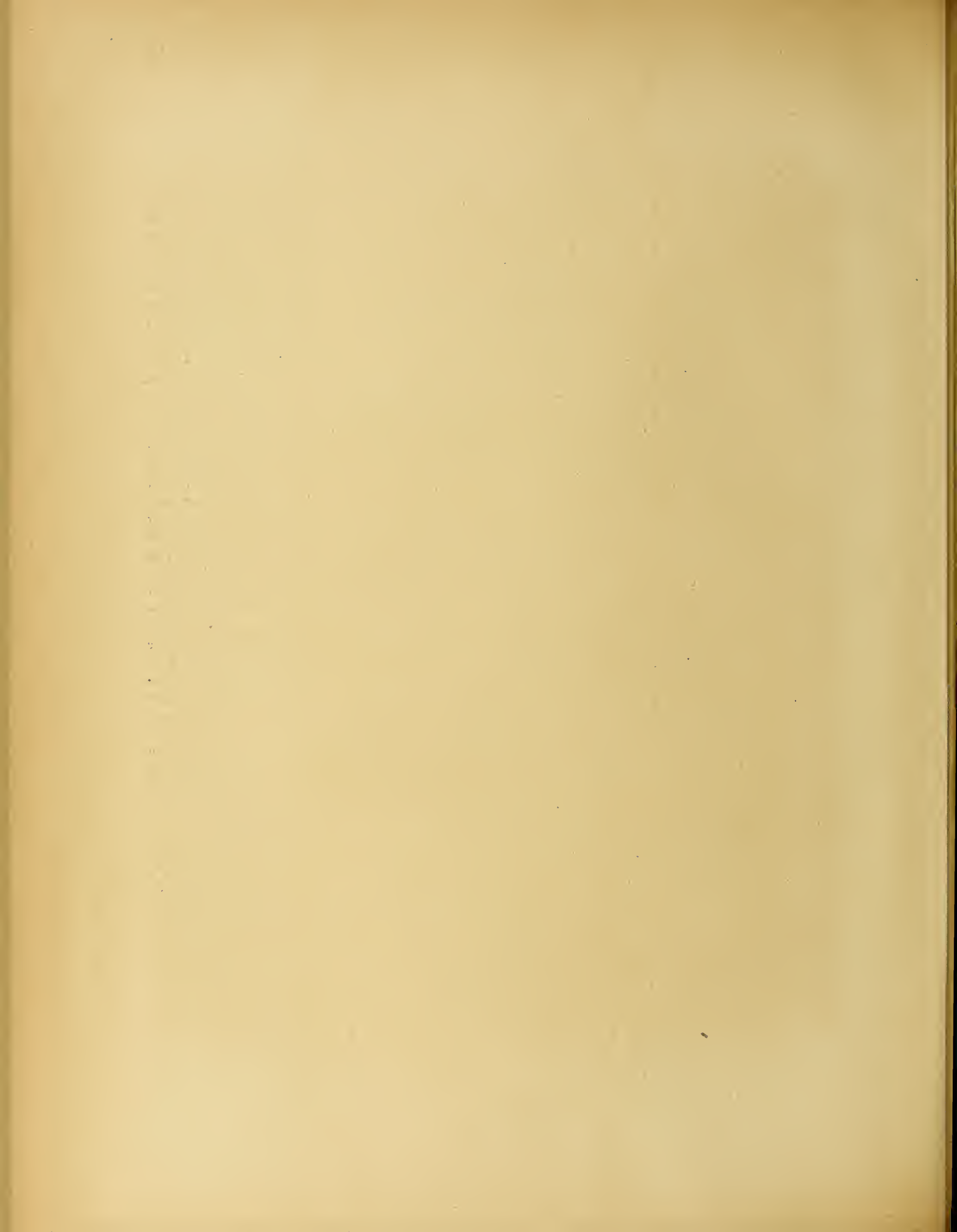


Karl Spitzweg

(geb. 5. Februar 1808,
gest. 23. September 1885 in München)

Der Storch

Karl Spitzweg, der münchnerischste Maler Alt-Münchens, ist zugleich der gemütlichste, sinnigste und humorvollste Schilderer der Biedermeierzeit; er war das schon als ihr Kind und war es sein Leben lang, war es lange bevor der Begriff des Biedermeiertums literarisch und künstlerisch entdeckt wurde. Dieser stille, unendlich bescheidene Mann, der in seiner Art ein großer Künstler, ist überhaupt seiner Zeit gar manchem voraus gewesen, in der Auffassung des Malerischen vor allem. Der frostige Klassizismus, der in seiner Werdezeit herrschte, hat ihm nicht angekonnt, seine Farbe war immer frisch, saftig, sein Vortrag von relativ großer Breite, auch wo er Tabatièrenformate gewählt hatte, seine Naturanschauung frei und innig zugleich. Es gibt Skizzen von Spitzweg, die, auf einen Farbengedanken gegründet, den Beschauer an Böcklin denken lassen, es gibt Landschaften von ihm, die wieder den besten Meistern des Paysage intime verwandt sind. Aber ein Etwas, ein Innerliches ist dabei, das hat er eben nur allein gehabt, kein anderer — die abgrundtiefe Behaglichkeit, die unerschütterliche Heiterkeit der Seele. In ein paar Schwinds der Schackgalerie finden wir sie vielleicht noch — sonst nirgend wieder in der deutschen Kunst. Innerlich kommt dem Meister Karl Spitzweg kein Maler am nächsten, sondern ein Dichter: Wilhelm Raabe. Auch er hat diesen goldenen Humor in der Beobachtung des Kleinlebens, diesen freien Blick aus der Enge in die Weite. Nun ist Spitzwegs Humor ganz ohne den Einschlag der Resignation, der den Humor Raabes immer um einen Schatten dunkler färbt. Sein Behagen in der Enge ist nicht Entsagung, sondern wunschloses Sichselbstgenügen. Von seiner Dachkammer aus hat er eine Welt von Schönheit genossen, seinen Ansprüchen hat der nach heutigen Begriffen lächerlich karge Verdienst des Meisters vollauf genügt und so sah er die Welt mit jauchzender Freude oder mit vergnügtem Schmunzeln, wie's eben kam. Jawohl, jauchzende Freude ist in vielen Bildern Spitzwegs, wenn er etwa den lichten Himmel und die weite Ferne malt mit dem Blick vom Gipfel eines Berges aus, oder mit einem Weg über sommerliche Matten und Hügel hin, oder wenn er die silberne Pracht einer Mondnacht schildert in einem alten Nest mit rinnenden Brunnen und schattenden Giebeln. Zierliche oder lustige Staffage ist stets dabei, immer etwas warm und wunderlich Menschliches mit der Abschattierung ins Kleinbürgerliche. Denn dies liebt er mit einer ausschließlichen Liebe. Die Kleinstadt, wie sie uns in zahllosen Exemplaren im schönen Frankenland auch heute fast unverfälscht noch erhalten ist — man denke nur an Donauwörth, Rothenburg, Harburg usw.! — ist Domäne seiner Kunst. Und kleinbürgerlich spaßhafte Menschen bewohnen sie, behäbige Bürgerwehrtypen und dicke Wirte, Stadtsoldaten, die mit ihren verrosteten Flinten und Kanonen die Zeit auf zerbröckelnden Stadtmauern vergessen zu haben scheint, durstige Musikanten, alte Sonderlinge, die Schmetterlinge fangen oder Kakteen züchten, Nachtwächter, arme Poeten, denen es ins Dachstübchen regnet, drollige Liebhaber, die zu hohen Fenstern emporschmachten, gemütliche Pfarrherren aus der Zeit vor dem Kulturkampf, spaßige Serenissimi, Schulmeister, Schreiber, Gauner und Gendarmen, Einsiedler, Sterngucker und Zauberer. Gemütlich sind sie alle, die Zauberer auch, gemütlich sind selbst die Drachen und Lindwürmer Spitzwegs. Gemütlich sind auch die Türken auf seinen zahlreichen orientalischen Bildern, welche letztere Zeugnis ablegen von der starken schöpferischen Phantasie des Malers. Gar wundersam ist es, mit welcher magistralen Treffsicherheit er seine Figuren nicht nur zu belebender Staffagewirkung in Landschaft, Architektur und Innenraum stellt, wie bedeutsam er ihr Wesen vielmehr auch mit der Umgebung zu einem Ganzen verschmilzt. In dieser ungewöhnlich hoch entwickelten Meisterschaft liegt wohl der ganz spezielle Zauber, die anheimelnde und gewinnende Wirkung Spitzwegscher Bilder. Sie geben dem Auge und dem Herzen zugleich Nahrung. Wie auf unserer Tafel der Storch über die Dächer des Städtchens fliegt! Hört man nicht die Kinder unten den alten Reim singen: „Storch, Storch, du Guter, bring mir 'nen kleinen Bruder!"? Und was ist da drinnen noch alles, an Frieden, an Frühling, an weltferner Unberührtheit des Lebens! Auch die seltsame Gestalt des Bildes ist echtester Spitzweg. Er liebte diese überhöhten Formate, liebte es überhaupt, seine gemütlichen Phantasien auf beliebige kleine Brettchen zu malen und sich bei der Erfindung von den Zufälligkeiten ihrer Proportionen leiten zu lassen. Es gibt Bildchen von ihm, die auf Lineale gemalt sind, sowohl der Höhe, als der Breite nach. Das harmlos Schrullenhafte, das keine Nebenabsichten hatte, etwa nach der Seite des Sensationellen hin, war ja ein kennzeichnender Zug seines Wesens. Er lebte eben sein eigenes Leben in seiner eigenen Zeit und seiner eigenen Welt. Und wir uniformierten Kulturmenschen von heute spüren vor seinen Bildern immer mehr, daß dies was Wunderseltenes und Wunderköstliches war! Und etwas für unser Leben unwiederbringlich Verlorenes ist!







Hans von Bartels

(geb. 25. Dezember 1856 zu Hamburg)

Kap Landsend in Cornwall

Hans von Bartels ist ein Kind der deutschen Wasserkante und durch seine ganze Kunst braust der Seewind. Was von seiner Hand kommt, ist frisch, stark, gesund. Und froh! Norddeutsche Art — obwohl seine künstlerische Heimat der weichere und wärmere deutsche Süden geworden ist und obwohl ihn zunächst die Sehnsucht noch weiter nach dem Süden zog. Seit zwanzig Jahren lebt Bartels in München und er ist einst von seiner norddeutschen Heimat nur darum in die Isarstadt übergesiedelt, weil sie sozusagen am Eingange zu seinem geliebten Italien lag. Als er hierher verzogen war, da erst erwachte seltsamerweise in ihm eine starke künstlerische Sehnsucht nach dem Meere und seitdem ist er Jahr für Jahr hingewandert nach dem Norden, um sich Studien und Eindrücke für sein Schaffen zu holen. Holland, der Süden Englands, die deutsche Nordsee, Rügen usw. gaben ihm die Motive zu den Studien, die seine Mappen füllen. Bei Bartels ist jedes Studienblatt auch ein Bild und ein Erlebnis und die frische — man kommt hier immer wieder auf das Eigenschaftswort zurück! — die frische Unmittelbarkeit und fabelhafte technische Gewandtheit, mit der er da jeden Eindruck auf Papier oder Leinwand gebracht hat, läßt den Beschauer alles fröhlich miterleben. Licht und freudig, Lebensbejahung in jedem Strich, ist Bartels künstlerische Art, licht und farbefreudig ist auch seine malerische Technik. Er sieht die Natur mit weit offenen Augen an und müht sich nicht, mit halbzugekniffenen Lidern „nervösere" und flüchtigere Impressionen zu erhalten. So führte ihn seine innerste Anlage zur Wasserfarbenmalerei, die ihm alles gab, was er brauchte, die Möglichkeit, mit schneller, leichter Hand und dabei doch mit einer gewissen Ausführlichkeit zu schaffen, eine große Helligkeit und Kraft der Farbe zu entwickeln. Er hat sich im Laufe der Jahre eine technische Meisterschaft angeeignet, die auf diesem Gebiete nicht viele oder gar keine Konkurrenz kennt und er wagt sich an Formate, an Aufgaben, an die sich vor ihm kaum je ein Aquarellist herangetraut hat. Mit jedem Jahr fast geht Hans von Bartels darin weiter und immer mannigfacher, immer reicher wird auch sein Stoffgebiet. War früher der Mensch in seinen Bildern noch fast ausschließlich Staffage für die Landschaft oder Marine, so wird jetzt die menschliche Gestalt immer mehr zur Hauptsache. Eine Menge von Bildern aus dem Fischerleben ist so entstanden, Trauriges und Frohes. An der Küste im Sturm, harrend auf die Heimkehr der Boote, spielend, sinnend auf den Dünen, ihre Kinder tränkend und wiegend, rot überglüht vom Kaminfeuer, hat er die Fischerfrauen dargestellt, denen seine besondere Liebe gehört. Bartels kennt das Fischerleben wie kaum ein Zweiter und immer neue Beziehungen zwischen Meer und Menschen spiegeln sich in seinen Bildern. Auch die Kolosse der Kriegsmarine haben Raum in seinem Schaffen gefunden, ja er war der ersten einer bei uns, die das eminent Malerische dieser eisernen Ungeheuer erkannten. Als Landschafter wagt er sich an das Meer in seiner wildesten und beweglichsten Gestalt, die hochaufgepeitschten Wogen der Brandung, Dämme und Landungsbrücken überflutend mit ihrem Gischt, sind ihm ein Lieblingsmotiv. Alle Intimitäten der kleinen, buntfröhlichen, sauberen und volkstümlich noch so unverfälscht charakteristischen nordischen Hafenstädtchen hat er festgehalten in Bildern, die er selbst nicht mehr zählen kann, fliesengetäfelte Stuben, rauchige Küchen, farbenbunte Gärtchen, Blumenfelder, Fischmärkte, Käsereien, Häfen mit ihren pittoresken Fahrzeugen usw. An schwierigen Lichtproblemen übt er gerne seine Kraft und gerade in den letzten Jahren hat er ein paar glänzende Inteurieurs mit holländischen Frauen geschaffen, in denen künstliche Beleuchtung unübertrefflich wiedergegeben war. Noch bedeutsamer war vielleicht eins seiner letzten, 1905 ausgestellten Bilder „Der Mäher". Ein Landmann, der im blitzend weißen Licht eines tauigen Sommermorgens seine Arbeit tut. Da war die volle Sonne mit aufs Bild gebracht und gleißte wirklich, daß sie blendete.







Hans von Bartels

Holländische Mädchen in den Dünen

Mit mehr Temperament, mit mehr nachfühlendem Verständnis haben selbst von den trefflichen holländischen Malern wenige Land und Leute ihrer Heimat geschildert, wie Hans von Bartels, der reichbegabte Hamburger Künstler. In ungezählten Studiensommern hat er sich da oben am Strande des Nordmeeres oder der Zuydersee seine Eindrücke gesammelt und in einer Menge von Studien festgehalten, von denen dann alljährlich in der Winterszeit eines und das andere zum Bilde ausreift. Das Leben der Fischer und Schiffer, das Meer in allen Stimmungen, Strand und Brandung und hohe See, die vielgestaltigen Fahrzeuge, die farbigen Gärten, die pittoresken alten Gassen und Grachten der Hafenstädte, die Kanäle, die bunten traulichen Holländer Stuben und Werkstätten, Dünenlandschaften und Windmühlen, Fisch- und Gemüsemärkte, Käsestellen und Milchwirtschaften und nicht zuletzt die Menschen jenes Landes in ihrer für den Binnenländer oft so fremdartigen, aber immer malerischen Tracht, das alles kriegen wir im mannigfaltigsten Durch- und Nebeneinander beim Kramen in seinem Studienkasten zu sehen. In der letzten Zeit hat er sich auch den Küsten der Bretagne mit besonderer Liebe zugewandt, deren Landschaft wilder und grotesker ist als der holländische Strand, und deren Bevölkerung dementsprechend merkwürdiger ist in Temperament und Erscheinung. Diese Bilder — meist auch von besonderem Reiz und Charakter der Beleuchtung, so daß der Künstler gezwungen war, sie möglichst schnell, ja meist in einer Sitzung festzuhalten! — wirken so warm und unmittelbar, als wäre einem ein Blick in jene gesegneten Lande selbst vergönnt und sie sind Zeugnis einer kaum begreiflichen Arbeitskraft, einer nie verlegenen Naturfreude, der auf Schritt und Tritt Malenswertes aufstößt. Dazu kommt eine Technik, die in ihrer Kühnheit, alles wagenden und alles überwindenden Virtuosität auch den Berufsgenossen des Hans von Bartels oft geradezu rätselhaft erscheint, kommen Farben, die satt, frisch und leuchtend sind, wie blühende Gartenbeete. Die Art, wie er Wasserfarben behandelt, gibt an Großzügigkeit des Striches der verwegensten Ölmalerei nichts nach und daß seine Öltechnik an „Faust“ nichts zu wünschen übrig läßt, kann jeder an unseren Mädchen in den Dünen beobachten, deren kühnes Impasto mit aller Treue wiedergegeben ist. Derb gesund sind die beiden Holländer Mädchen, die mit ihrem messingenen Milchkrug in der Düne auf einem spärlichen Grasfleck ausruhen und ihr rosiges Fleisch ist von den warmen Reflexen des sonnenbeschienenen Sandes angeglüht. Bartels' Kunst selbst hat etwas von einem gesundheitstrotzenden Holländer Mädel an sich und man sieht seine Bilder, will man sich an ihrer erquickenden Freudigkeit laben, am besten für sich allein, nicht in großen Ausstellungen, wo sie durch die gegensätzliche Morbidezza benachbarter „Nervenkunst“ und kühle Tonmalerei manchmal allzu drall und vollblütig erscheinen könnte. Mit seiner schnellen, leichten und dabei so kraftvollen Malerei, seiner vielgestaltigen Produktivität, ist Hans von Bartels eine einzig dastehende Erscheinung, sein künstlerischer Besitz ist schon unglaublich reich und bereichert sich mit jedem Sommer, weit über des Malers praktischen Bedarf an Studien und Eindrücken hinaus. Um die Arbeit selber ist es ihm bei dieser fruchtbaren Tätigkeit vor der Natur zu tun, und die Monate intensiver Arbeit sind für ihn auch offenbar die Monate reinen künstlerischen Glücks. Wenn es ihm nur um die Grundlagen für Bilder zu tun wäre, er brauchte sein Leben lang keine Studienreise mehr! Aber es ist ihm in allererster Linie um das Schaffen selbst zu tun; hier hat sein Wesen einen Jungbrunnen gefunden, der ihn in ganz überraschender Weise frisch erhält. Daß er im Jahre 1906 noch ins sechste Jahrzehnt seines Lebens hereinschritt, wird dem jugendlich elastischen und energischen Künstler wohl niemand ansehen.







Karl Haider

(geboren in München am 6. Februar 1846)

„Der neue Stutzen"

Eine bedeutsame Künstlergruppe, als deren geistiges Haupt wohl Viktor Müller gelten durfte, war um das Jahr 1870 herum in München beisammen. Die Namen Hans Thoma, Karl Haider, Emil Lugo, Wilhelm Leibl, Wilhelm Trübner bezeichnen den Kreis, dem auch Böcklin nahe stand. Ein inniges Verhältnis zur Natur, ein Suchen nach neuen malerischen Wegen war, was die in ihrem Temperament so grundverschiedenen Künstler einte. Leibl und Trübner haben sich nach der rein malerischen Seite hin entwickelt, Thoma, Haider und die anderen brachten Eigenschaften des Gemütes mit, die sie zu Wesensverwandten unserer alten deutschen Meister, zu Vertretern einer echt deutschen Malerei machten, bei der sinnige Empfindung, liebevolle Vertiefung wichtigere Faktoren waren, als die malerische Bravour. Es gibt ihrer heute, die sich im Spott über solche „literarische Neigungen" nicht genug tun können. Aber, wenn nicht alle Zeichen trügen, ist die Zeit nahe, wo auch weitere Kreise voll erkennen, was wir an diesen Künstlern haben. Karl Haider nimmt in jener Schar eine merkwürdige Stellung ein: in ihm reichen sich, wenn man so sagen darf, Böcklin und Leibl die Hände. Was er mit Leibl, dem älteren Leibl, dem Schöpfer der Wirtshauspolitiker und der Frauen in der Kirche, gemeinsam hat, wird aus dem hier nachgebildeten Werke „Der neue Stutzen" ohne weiteres klar. Aber dieser herb-sachliche Realist und altmeisterlich strenge Zeichner, der mit so zähem Fleiße „rings um die Dinge" herum malt, wenn er Figürliches darstellt wie in diesem seinem Meisterbilde, ist auch ein tiefsinniger Landschaftspoet. Er sieht wie Böcklin die Natur von innen heraus, mit den Augen der Seele, durchaus als ein Eigener. Haiders sprödes Talent, dem ein flüssiges Hinschreiben nie gegeben war, das alle Eindrücke im Gemüte gründlich verarbeiten und sich abklären lassen mußte, ehe sie sich zum Kunstwerk verdichteten, haben die Leute nur zögernd verstanden und anerkannt. Die liebevolle Gründlichkeit, mit der er seine Bäume und Wiesen hinstrichelte, wurde auch wohl belächelt in einer Zeit, wo der technische Trick so sehr überschätzt wurde und seine Naivetät nahmen manche wohl gar für einen raffinierten Kniff. Und sie ist so golden echt! In ihm ist eine so kindlich lautere Freude an der ernsten Schönheit der Heimatlandschaft, daß in jedem solchen Bilde Karl Haiders ein Ton von Rührung klingt. Und wessen Seele da mitzutönen weiß, dem gibt dieser Maler unendlich viel. Er liebt besonders die Reize unserer bayrischen Berge mit den reichen und doch so feinen Linien ihres Vorlandes, ihren dunklen Fichtenwäldern und feierlichen Tälern. Er liebt die hoch und phantastisch aufgebauten Wolkenhimmel, wie sie sich so gern über die Alpenkette hinlagern, die ruhevollen Flächen der Bergwiesen, schmale, weidengesäumte Bäche, er liebt die Dämmerung, den Herbst und die Stille. Seine Palette ist ganz einfach dabei, ganz schlicht, wie dieser merkwürdige und einsame Mann es selbst ist. Aber diese einfachen Farben sind immer von seltsamer Tiefe und Wärme, in der Konzeption seiner Bilder ist eine räumliche Größe, die ihre unwiderstehliche Wirkung übt. Es sind Bilder „zum haben", Bilder, mit denen man Zwiesprache halten kann und die Antwort geben auf ernsthafte Fragen. Karl Haider, der meist in den bayrischen Vorbergen lebt, z. B. in Schliersee, wurde als eines künstlerisch hochbegabten Mannes, Max Haiders, Sohn geboren. Dieser war Leibjäger des Königs Max von Bayern und hat sich autodidaktisch zu einem Jagdzeichner ausgebildet, der an Feinheit der Beobachtung, an Kenntnis der Tierseele und der Tierformen nicht viele seinesgleichen hatte und für die Fliegenden Blätter und andere Publikationen von Braun und Schneider geradezu zahllose köstliche Zeichnungen mit spielender Leichtigkeit fertigte. Aber hinter aller dieser Leichtigkeit steckte doch eine große Liebe und Gründlichkeit und diese Eigenschaften wurden des Sohnes Erbteil.







Peter Paul Müller

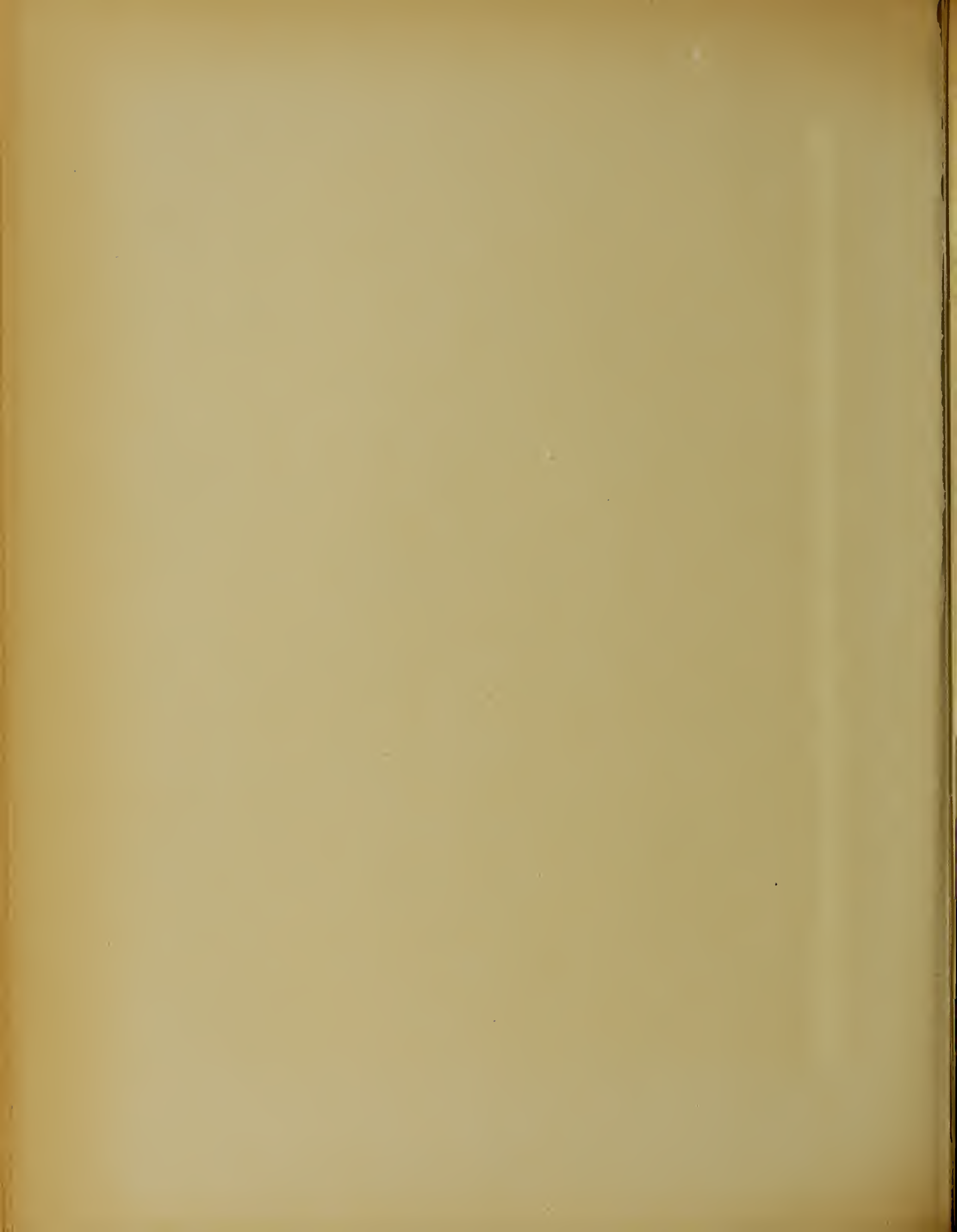
(geboren 1. Februar 1853)

Waldinneres

Unter der sehr großen Zahl von Malern, welche mit Erfolg bestrebt sind, dem speziellen Reiz der mannigfaltigen Landschaft von Münchens Umgebung gerecht zu werden, steht Peter Paul Müller mit in erster Reihe. Seine Stärke ist eine liebenswürdige, schlichte Natürlichkeit, die als etwas ganz Selbstverständliches wirkt und keine Zweifel aufkommen läßt, ob die Sache auch wirklich so aussieht, wie Müller sie gemalt hat. Wie schon gesagt, ist die Zahl guter Landschafter, die ähnliche Ziele haben, sehr groß in München, so groß, daß man darüber fast ein wenig vergessen, wer jene Wege gangbar machte. Und Peter Paul Müller gehört zu diesen. Als er in den achtziger Jahren mit einem herbstlichen Buchenwald herauskam, ganz dem ähnlich, der hier nachgebildet ist, war sein Name in aller Munde und jener sonnige Buchenwald, naturwahr, daß man die Sonne zu spüren und das Laub rascheln zu hören glaubte, gab Stoff für das Tagesgespräch. Seitdem fehlen die herbstlichen Buchenwälder mit schräg einfallendem Sonnenlicht auf keiner Jahres-, fehlen kaum auf einer Wochenausstellung in München. An den Entdecker des Motivs, an den, welcher den Ton zuerst anschlug, denken aber die wenigsten. Heute ist es freilich überhaupt schwer, mit einer noch so guten Landschaft in einer Ausstellung Sensation zu machen. Die großzügige, phrasenlos-ehrliche Naturschilderung, die damals als kühne Künstlerthat Aufsehen erregte, ist Gemeingut geworden und heute weiß jeder, daß es noch ganz andere, näher liegende, aber nicht minder herrliche Wunder des Lichtes zu malen giebt, als die Sonnenuntergänge und Alpenglühen, die vordem üblich waren und auf dem Kunstmarkte „verlangt" wurden. Peter Paul Müller ist so recht ein Maler des Sonnenscheins und kapriziert sich durchaus nicht etwa mit irgend welcher Ausschließlichkeit auf die Sonne im Herbstwald. In seiner ganzen Kunst ist etwas Sonniges und Heiteres und wenn er Sommergrün malt, Wiesen und Wälder, Teiche und Flüßchen im blitzenden Mittagsschein, oder seinen idyllischen Weßlinger See, der ihm in den letzten Jahren besonders lieb geworden ist, dann hat er eine so gesunde, man möchte sagen, herzliche Art, die fröhliche, lichte Welt zu schildern, daß den Stadtmenschen ordentlich die Sehnsucht nach der grünen Weite packt. Zu seiner saftig, frischen Farbe kommt eine breite, freie Pinselführung und delikates Formgefühl. Seinen landschaftlichen Stil hat Müller aus sich herausgefunden, wenigstens erinnert er an keinen von denen, die seine Meister gewesen sind, weder an Gussow und Hagen, bei welchen er (1873—77) in Weimar gelernt hat, noch an die Lehrer der Münchner Akademie, unter welchen er später arbeitete. Als er die letztere Hochschule 1879 verließ, bildete er seine Anschauung auf Reisen in Italien, den Balkanländern, Algerien u. s. w. aus; seine Domäne aber blieb die heimatliche, d. h. die oberbayrische Landschaft. Seine wahre Heimat ist Berlin.







Hermann Urban

(geboren 8. Oktober 1866)

Winternacht

In seinen kunsthistorischen Betrachtungen über Italien spricht Viktor Hehn einmal sehr schön vom epischen Stile der Landschaft um Rom. Der Künstler, der uns in diesem Hefte den seltenen Anblick einer Schnee- und Winternacht am Nemi-See vermittelt, hat das große schöne Epos der römischen Campagna und des Albaner-Gebirges wie kein anderer verkündet. Hermann Urban wurde in New-Orleans auf der wissenschaftlichen und künstlerischen Lebensfahrt der Eltern geboren. Vom Vater, einem bayerischen Arzte, fließt ihm das Blut des Gelehrten in den Adern, der um die versiegelten Geheimnisse der Technik ringt; die Mutter, eine hochgefeierte Sangeskünstlerin, schenkte ihm dazu die heiße Sehnsucht zum Bilden und Gestalten. In München, wo die Eltern sich später seßhaft machten, führte der verstorbene Ernst Zimmermann den Jüngling seiner Schaffensbestimmung zu, und die Münchner Akademie gab ihm in den Schulen von Raupp, Joh. Herterich und Wilh. Diez das Rüstzeug für die Lebensarbeit. Bald drängte ihn die alte, deutsche Sehnsucht über die Alpen. Und seitdem ist kein Jahr vergangen, in dem er sich nicht durch einige tüchtig ausgenützte Wochen hindurch neues Arbeitsmaterial aus dem geliebten Italien heimgeholt hätte. Die ganz aus innerem Drange erfolgte Wahl dieses Arbeitsfeldes und der starke Ausbau einer bis aufs höchste gesteigerten Tempera- und Harztechnik haben Hermann Urban oft die leichtliche Klassifizierung als Böcklinschüler zugezogen. Mit großem Unrechte. Er hat Böcklin persönlich nicht gekannt, ja, er hat es wohl ängstlich vermieden, dem gewaltigen Einflusse dieses Meisters zu nahe zu kommen. Aber mit unablässiger Freude an der Vertiefung versenkte er sich immer wieder in den Anblick der stillen Seen des Albanergebirges, die wie blaue Augen träumend aufgeschlagen sind in seinen Bildern. Wie Augen, aus denen in leiser Trauer die Erinnerung leuchtet an jene Zeiten, da siegreiche römische Feldherren vorüberzogen am Spiegel der Venus, am Nemi-See, funkelnd in Waffen und gefolgt von Ehren-Kohorten, hinauf die steingefügten Wege zum lindengekrönten Monte-Cavo. Sei es die herbstlich gelbe Campagna mit der weißen Blüte der Unterwelt, der Asphodelus, oder der fast deutsche, braune Laubwald, von rosa Cyklamen durchschimmert, sei es der frühe Sommer, der Mohnglut in verschwenderischer Fülle über die sonnigen Ebenen gießt, oder der bald vertauende, leise Schneebelag einer milden Winternacht, die im Mondenlichte den verwunderten See umhellt, sei es die gewaltig heranrollende Brandung oder die ferne silberige Bläue des Meeres, die er schildert, von Jahr zu Jahr gewinnen Urbans Landschaften den großen heldenhaften Zug, in dem die Natur über versunkenen Jahrtausenden und gefallenen Völkern sich aufrichtet. Die moosübersponnenen, golden berieselten Blöcke, die sich im Sonnenglanze aus seinen blauen Buchten des tyrrhenischen Meeres emporrecken, sind wie Gigantenakte hingestellt, die Cypressen, die in stillen Schluchten stehen oder auf weitblickenden Höhen, steigern gegen die oft bewegte Luft den Maßstab seiner Landschaften ins Erhabene. Und wo der Künstler die Gestalt eines Menschen oder eines Tieres, wandelnd oder ruhend, in diese Bilder hineingibt, scheint sie nur da zu sein, die großzügige Einsamkeit seiner Naturausschnitte um so stärker zu betonen. Dabei ist Urban, wie schon erwähnt, ein Techniker in des Wortes verwegenster Bedeutung. Ihm ist keine Mühe zu groß oder zu gering, den reinen Naturstoffen Farbe und Malmittel selber abzuringen. Und er hat bei einer Anzahl von fast eintausend gefundenen Rezepten ein so starkes Vergnügen am neuen Gelingen und Wagen, am Schmelz und an der Glut und Unzerstörbarkeit seiner Farben, daß man ob seiner Hantierung froh lächelnd an diese Stellen aus Dürers Briefen denken muß: „Wisset, daß ich die allerschönsten Farben nehme, die ich haben kann. . . . Und wenn sie nicht schön sind, denke ich wohl, ihr werdet anderswo nicht schönere finden."

F. L.







Fritz von Uhde

(geb. 22. Mai 1848 in Wolkenburg, Sachsen)

Am Gartenzaun

Durch Fritz v. Uhdes ganze künstlerische Entwicklung läßt sich mit großer Deutlichkeit ein Richtung gebender Zug verfolgen: sein nimmermüdes Ringen und Forschen nach dem Problem des Lichts. Er suchte dieses größte und schwerste aller malerischen Probleme erst mit Munkresy durch den Kontrast zu lösen, dann, wie in seinen „Übenden Trommlern", dem „Leierkastenmann" und andern Holländer Bildern durch die allgemeine Helligkeit und kam schließlich durch stetes, heiliges Bemühen und eine unbegrenzte Hingabe zu jener Höhe der Lichtmalerei, auf der wir ihn in dem beigefügten Bilde erkennen. Das Licht, der Sonnenschein scheint hier gar nicht mehr mit den körperlichen Mitteln, mit der zähen, stumpfen Ölfarbe wiedergegeben, alle Erscheinungen sind wirklich in dies kristallreine und doch tausendfarbige Medium getaucht, sind durch einen Schleier von flimmernden, flutenden Ätherwellen gesehen. Alles Licht ist hier Farbe, alle Farbe ist hier Licht. Nicht kreidig, milchig, mehlig, wie bei so vielen andern, die hell malen wollen; liegt bei Uhde die Helligkeit auf den Körpern, die Erscheinungen sind auch nicht, um licht zu wirken, in einen helleren Ton transponiert, es sind auch nicht nach bekanntem Rezept helle Dinge zusammengebracht, damit das Ganze als starke Helligkeit verblüffe — es ist ganz einfach das Licht mitgemalt, wie es ein fabelhaft geschultes Auge sieht. Man versteht hier, was Mephistopheles vom Lichte sagt: die Körper macht es schön! Alles ist schön und interessant im Spiele der Lichtflut, die hier und dort durchs Gezweig rinnend ihre bunten Edelsteine aufblitzen läßt und das schlichte, anspruchslose Stückchen Welt am Gartenzaun mit wundersamer Traulichkeit erklärt. Das Bild, welches das jüngste Töchterlein des Meisters und dessen oft gemalten vierbeinigen Freund darstellt, hat fast gar keinen anekdotischen Gehalt, und doch scheint mir der ganze Begriff „Sommerfrische" in seiner besten Bedeutung mit da drinnen zu sein. Luft und Sonne, Stille, Behagen, Wärme und ein Flor üppiger Vegetation, wie sie des Künstlers friedliches Heim am Nordrande des Starnberger Sees ziert, sind in dem Bilde zu spüren. Und alles ist mit so wenigem gegeben, das Beste und Wertvollste eigentlich nur durch die Wunder des Sonnenlichts zur Erscheinung gebracht. Fritz v. Uhde hat nun schon eine stattliche Reihe von Bildern aus jenem Starnberger Gartenidyll mit seinen Töchtern gemalt und jedesmal hatten die Freunde seiner Kunst den Eindruck, das letzte Bild sei auch das beste. Immer natürlicher, ungezwungener und freier in ihrer Bewegung wurden die Gestalten, immer klarer die Schattentiefen, immer reicher die Farbe und ruhiger dazu, immer wärmer und goldiger die Sonne. Es ist wohl was seltenes, daß ein Künstler von Uhdes Alter noch so merklich aufwärts schreitet und noch dazu einer, der schon auf solcher Höhe stand! Die Folgen schwerer Krankheit haben den Maler außerdem in den letzten Jahren im Arbeiten, zeitlich wenigstens, stark gehindert — aber an Wert und Güte stieg dabei seine Malerei von Bild zu Bild. Das ist sowas, wie das höchste Lob, das dem Streben eines Künstlers gezollt werden kann, und sowas, wie die glänzendste Probe auf die Echtheit und Tiefe seiner Begabung. Der begnadete Künstler hat nach den Schwankungen seiner Lehrjahre jetzt ein Vierteljahrhundert lang, unbekümmert um alle Schlagworte und Strömungen der Zeit, sich unverrückt auf einer Linie bewegt, und diese Linie ist eine stetig aufsteigende gewesen. Wie Wenige von den Besten können dies von sich sagen!







Fritz von Uhde

(geboren 22. Mai 1848)

Heilige Nacht

Den etwas verwickelten Werdegang dieses in der gesamten heutigen Kulturwelt gekannten und verehrten deutschen Meisters hier noch einmal klar zu legen, ist weder möglich, noch nötig. Daß Uhde in frühester Jugend auf die Akademie kam und hier die Lust an der Kunst verlor, dann Offizier wurde, den Feldzug mit Auszeichnung mitmachte und als kgl. sächsischer Gardereiter die Lust am Malen wiedergewann, dann den Säbel an den Nagel hängt und nach langem Suchen über Makart zu Münchener Akademikern und dann zu Michael Munkacsy nach Paris kam, daß er da vieles lernte und doch nicht das Letzte und Rechte, daß er endlich, durch Liebermann angeregt, nach Holland reiste und hier in jenes unmittelbare und gesunde Verhältnis zur Natur trat, welches heute die sichere Grundlage seiner Kunst ausmacht — das alles ist heute jedem kunstliebenden Deutschen schon mehr oder minder wohl bekannt. Und so allgemein ist auch die stille, unermüdliche Kraft, ist das unentwegte Vorwärtsschreiten bekannt, wodurch Uhde zwischen Anfeindungen ohne Maß, zwischen Verkennung und Mißerfolg durch endlich zu seinem heutigen Ruhme gelangte. Man weiß, daß seine Künstlerlaufbahn ein Kampf war und daß, wenn heute auch die höchsten äußeren Ehren, die einem Künstler werden können, sich auf seinem Haupte häufen, immer noch das, was man so im allgemeinen das Publikum nennt, zum Teil recht ratlos vor seinen Werken steht. Es sind ihrer eben allzu wenige, die ein Kunstwerk direkt und unmittelbar auf sich wirken lassen können. Immer wieder stehen ererbte Vorurteile und Vorstellungen zwischen Werk und Beschauer, immer wieder verlangt dieser im Bilde eine Wiederholung dessen, was er will und weiß und nicht eine Mitteilung aus des Malers Temperament heraus. So kommt es, daß gerade die schlichteste Wahrheit, die innigste und natürlichste Empfindung nicht am leichtesten, sondern am schwersten Verständnis finden. Nachgerade wächst aber doch die Zahl derer immer mehr, welche des Meisters Eigenart verstehen lernen und zum Beispiel in seiner meistumstrittenen Spezialität, der Vermenschlichung biblischer Gestalten, etwas höheres erkennen als eine malerische Schrulle, etwas, was viele dieser Bilder an die Seite des Erhabensten stellt, was alte deutsche Kunst uns gab, an Dürer'sche und Cranach'sche Schöpfungen — so verschieden jene von diesen auch in den technischen Ausdrucksmitteln sein mögen. Das Dreiflügelbild „Heilige Nacht", das durch Schenkung in den Besitz der Dresdener Galerie gelangte, entstand im Winter 1888—1889. Es steht mit dem „Lasset die Kleinen zu mir kommen!" wohl in erster Reihe von Uhde's religiösen Gemälden, was keusche Andacht der Auffassung sowohl, als auch was Malerei angeht. Die Andacht und die Malerei sind hier sozusagen zu einem Einzigen verschmolzen, von einer wundersam rührenden Poesie des Lichtes, die doch mit den bescheidensten Mitteln arbeitet, ist alles durchtränkt und verklärt. Im Mittelbild, auf dem die Madonna — Jungfrau, Mutter, Königin zugleich — ihr Kindlein anbetet, wie auf dem linken Seitenflügel ist's eine armselige Stalllaterne, welche jene Wunder des Lichts thut, auf dem zweiten Seitenflügel fällt der Mondstrahl durch Löcher im Dache auf die musizierenden Engel und macht Armut und Öde zu schimmernder Pracht. Wenn wir heute Uhde's „Heilige Nacht" bewundern, ist der Widerspruch, den das Werk bei seinem Erscheinen fand, dem modernen Menschen kaum mehr verständlich. Jener Widerspruch war so laut, daß er den Maler veranlaßte, gegen seine sonstige Gepflogenheit nachzugeben, das Mittelbild, das dadurch vielleicht gewonnen hat, zu bearbeiten und die Seitenflügel, die sicherlich dabei ein wenig verloren, neu zu malen. Heute sind auch die alten Seitenflügel im Besitze der Dresdener Galerie.









Karl Küstner

(geboren 15. November 1861)

Winternachmittag

Der junge Rheinländer Karl Küstner, der sich seit etlichen Jahren einen so ehrenvollen Platz unter den Münchener Landschaftern errungen hat, illustriert durch seine Persönlichkeit so recht deutlich die Thatsache, daß die Schule dem wahren Talent unendlich wenig geben kann. Ihn hat sie nicht einmal das Äußerlichste, das Technische gelehrt, denn auch diese, eine merkwürdig klare und ehrliche, allen Spiegelfechtereien abholde Malweise, hat er sich erst errungen, nachdem er das schulmäßig Gelernte über Bord geworfen. Küstner wurde am 15. November 1861 in Guntersblum am Rhein geboren, wo er auch seine Jugend verlebte. Er hat als Mensch das typische lebensfrohe Wesen und die helläugige Anschauung des Rheinländers und die gleichen Rasseneigentümlichkeiten sprechen sich in seiner Kunst aus. In der Mehrzahl der Bilder seiner späteren Zeit, wenn nicht in allen, weht klare und frische Luft, dunstige Stimmungen, Schwüle und Sonnenglut hat er seit seiner Reife selten gemalt. Nachdem Küstner in Worms die Realschule absolviert hatte, wurde er für den Kaufmannsstand bestimmt, der ihm aber wenig behagte. In Genf, wo er sich 1884 aufhielt, begann er zu malen, indem er zunächst einige größere Bilder des dortigen Museums kopierte. 1885 kam er dann zu weiterer Ausbildung nach München und arbeitete sechs Jahre unter dem Einflusse und der Anleitung August Finks, des ehemaligen Schülers von Josef Wenglein, der wieder aus der Schule Liers hervorgegangen war. Der feine und geschmackvolle Stimmungsmaler Fink hatte dem nach ganz anderer Richtung veranlagten Küstner nicht viel zu sagen, das heißt, er konnte diesem in der Entwicklung seiner Persönlichkeit nicht förderlich sein. Küstner malte jahrelang ein wenig flaue und von dilettantischem Zuge nicht freie Abklatsche seines Meisters, jene meist herbstlichen Teich- und Bachbilder mit dem Effekt in der Sonne glitzernden Schlammes und kühler grauer Nebelluft, die Finks und Wengleins Schüler schon von weitem erkennen ließen. Die Art der Beiden gewährt eben dem Schüler keine Ausblicke nach neuen Weiten. Küstner sah selbst, daß er so nicht weiter kam und stellte sich mit einem kräftigen Ruck auf seine eigenen Füße, alle überraschend durch die rasche und glückliche Entwicklung, welche nun seine Landschaftsmalerei durch den intimen Verkehr mit der Natur und ganz speziell mit der Natur unserer oberbayrischen Hochebene nahm. Die Palette seiner Schule gab er gänzlich auf, breit, fest und saftig malte er nun seine Bilder in starken und vollen Farben statt des nervösen, mit lauter Halbtönen arbeitenden Kolorits, das er erlernt hatte. Draußen in Wind und Wetter malte er, nicht mehr „auswendig" und im Atelier wie früher. Mit Vorliebe wählte er den Winter und das Tauwetter für seine Bilder, Stimmungen mit feuchter, krystallendurchsichtiger Luft, von welcher die Bäume und Häuser in dunklen energischen Formen sich abheben. Das platte Land im Norden und Westen von München, die Isarniederung, der englische Garten mit seinen Kanälen und Brücken und hohen Bäumen liefern ihm seine Lieblingsmotive. Den schweren Wolkenhimmeln unseres oberbayrischen Flachlandes, die wir so viel öfter sehen als klare Luft und Sonnenschein, widmet Küstner ganz besonders liebevolles Studium. Charakteristisch für ihn ist unser Bild mit seinem schiefergrauen Himmel und der durchsichtigen Luft, deren feuchte Kühle man schier zu spüren meint. Es ist wohl Tauwetter im Anzug und nicht mehr allzuweit bis zum Frühling. Auch über Hecken und Bäumen liegt es schon wie ein leichter brauner Schleier ...!




CARL KÜSTNER.



Ludwig von Zumbusch

(geboren zu München 17. Juli 1861)

Schmetterlinge

Wer das Münchener Künstlerleben durch alle diese stürmischen Übergangszeiten her mit einiger Aufmerksamkeit verfolgt hat, wird auch beobachtet haben, daß eine gewisse Neigung zu farben- und gestaltenfreudiger Romantik sich hier in der künstlerischen Heimat Moriz v. Schwinds neben den revolutionären Strömungen auf dem Gebiete der reinen Malerei immer frisch und fröhlich behauptet hat. Die Romantik läßt sich nun einmal durch allein seligmachende Schlagwörter und -ismen nicht ausrotten im deutschen Süden und auch innerhalb der „Sezession" hat sie von Anfang an lustg fortgeblüht. Ludwig von Zumbusch, Adolf Hengeler, Julius Diez gehören zu ihren begabtesten Vertretern und der erste hat sich auch durch den reichen Gemütsgehalt seiner Arbeiten schnell eine ehrenvolle Stellung im Münchener Kunstleben errungen. Als Maler nimmt Zumbusch eine ganz eigenartige Stellung ein. Er liebt die weichen, warmen Tiefen alter Meister oder richtiger alter Bilder. In der Form steht er durchaus nicht im Banne der Alten und was sein poetisches Empfinden betrifft, so ist auch dies wohl zarter und differenzierter als das Empfinden jener Zeit, an welche seine Farbenakkorde gemahmen mögen. Trefflich gelingt ihm stets der Ausdruck des Kindlichen, hier zeigt er jene gesunde Naivetät, die von Süßlichkeit und Sentimentalität so weit weg ist, wie eben das echte Kind selbst. Ein Ton des Volksliedes klingt durch seine Bilder und sie haben wie dieses die schöne Gabe, die schlichtesten wie die reichsten Geister zu rühren. Ludwig von Zumbusch ist der Sohn des berühmten Wiener Bildhauers Kaspar Klemens von Zumbusch und als solcher zu München geboren, wo sich sein Vater 1860 niedergelassen hatte. An der Wiener Akademie, an der dieser von 1873 an eine Professur bekleidete, hat Ludwig von Zumbusch drei Jahre lang den ersten Kunstunterricht genossen, dann besuchte er die Münchener Akademie unter Otto Seitz, siedelte nach Paris über, wo er in der Julian-Schule ein Jahr unter Bouguerau und Tony Robert-Fleury arbeitete, um schließlich wieder in München die Lindenschmitschule zu frequentieren. Von allen diesen Schulen ist wohl keine Äußerlichkeit an dem Maler hängen geblieben und seine Ausdrucksweise entspricht urpersönlichster Art. Auch italienische Reisen haben ihn nicht im Sinne eines Stils beeinflußt. Venedigs künstlerischer Reichtum und der romantische Schauer seiner alten Herrlichkeit hätten es Zumbusch einst beinahe angetan und ihn für immer in der Lagunenstadt festgehalten, aber Passini, der dies Milieu gründlich kannte, riet ab und so ist der Künstler 1889 ganz nach München übergesiedelt und ein deutscher Maler geblieben. Trotzdem hat er freilich den Orient und später auch Holland auf Studienreisen besucht. In den Ausstellungen der Sezession, der er sich anschloß, erregten seine liebenswürdigen, poesiereichen Bilder bald Aufsehen. Seine „Gärtnerinnen" und ein köstliches Kinderbildnis „Peter" erwarb der Staat für die Münchener Pinakothek. Andere bekannte Werke Zumbuschs sind „Die Hochnothpeynlichen", „Susanna im Bade" (1898), „Der Schatzgräber" (1898), „Der Bader", „Vor der Stadt", „Das Mädchen mit dem Ball" (1902), „Die Mandolinespielerin" (1903). Der Künstler war auch der Münchener Jugend seit ihrem Erscheinen ein treuer Mitarbeiter und hat ihr treffliche Titelblätter und Plakate entworfen.





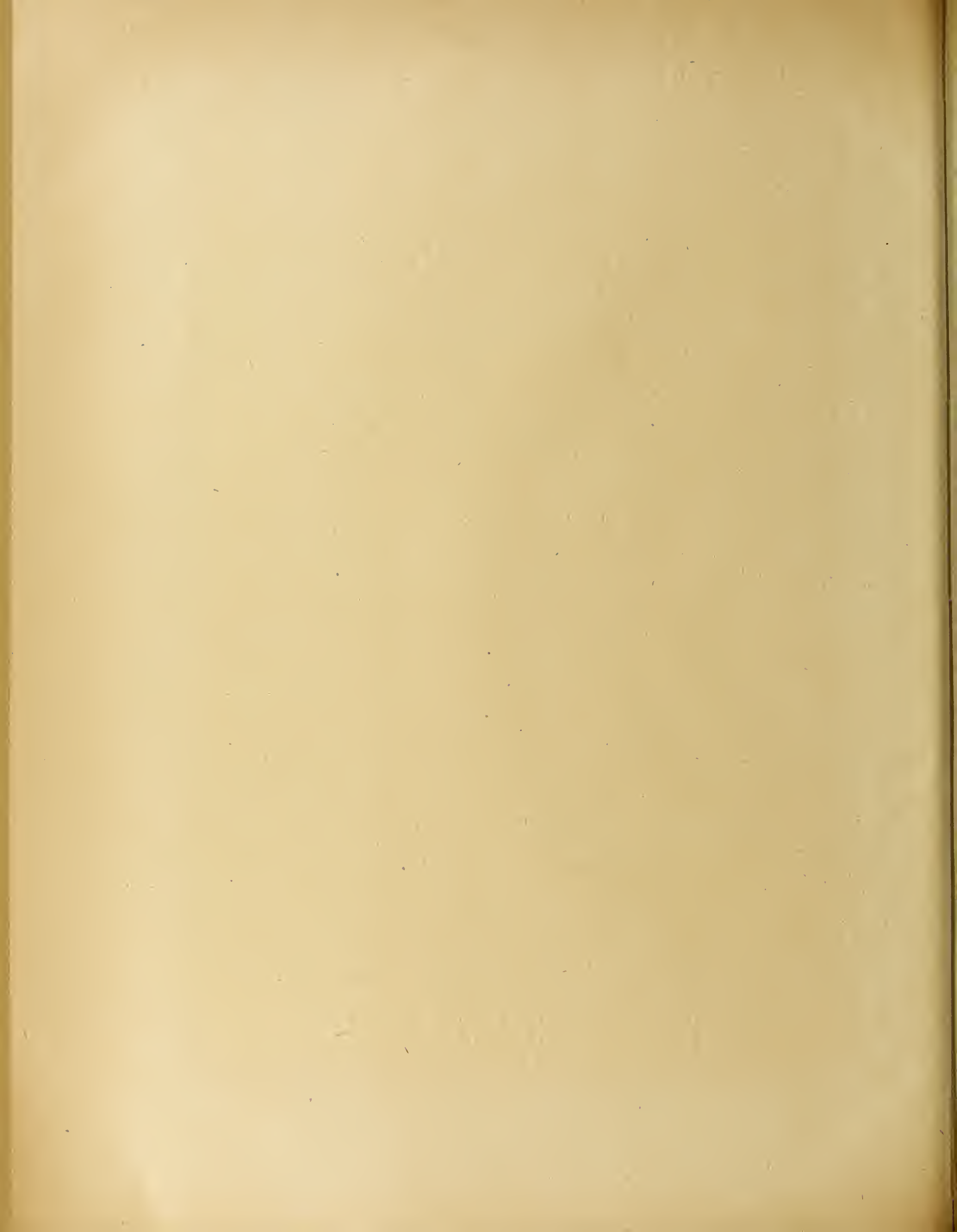


Anton Braith †

(geb. 2. Sept. 1836, gest. 3. Jan. 1905 in Biberach)

An der Tränke

Als im Winter 1905 der Tod Anton Braiths in München bekannt wurde, war die Welt nicht wenig überrascht darüber, daß dieser Mann fast siebzig Jahre alt gewesen war. Auch noch die allerletzten Bilder dieses stärksten Koloristen unter den älteren Münchener Tiermalern hatte eine ungewöhnliche Kraft und Jugendfrische des Vortrags ausgezeichnet, er war noch mit unverkennbarer Freude am Werk gewesen. Auch unser Bild, das mit so viel Lebendigkeit und koloristischem Temperament Jungvieh an der Tränke darstellt, stammt aus der letzten Schaffenszeit Anton Braiths und es vertritt ihn prächtig nach den zwei Seiten seines künstlerischen Vermögens hin: als Schilderer der Tierwelt und als Maler im allermodernsten Sinne. Es gibt Bilder von Braith genug, die sich in ihrer satten, reichen Farbe neben Konstantin Troyon als ebenbürtige Werke behaupten würden; hätte irgend eine „Bewegung" den still und ernst schaffenden Maler auf den Schild erhoben, es hätten ihm bei seinem gewaltigen Können auch die geräuschvollsten äußeren Erfolge nicht ausbleiben können. Als einer der Besten hat er freilich in München immer gegolten und sein Name wurde auch weiterhin, bis über den Ozean rühmlichst genannt — ging doch ein großer Teil von Braiths Bildern nach Amerika. Die Art, wie Anton Braith einst zum Künstler wurde, ist fast romanhaft und doch wieder typisch! Er war das Kind sehr armer Taglöhnersleute und sollte frühe durch körperliche Arbeit sein Brot verdienen und gleich den Brüdern Steine tragen in einer Ziegelei. Da er aber hierfür zu schwächlich war, so ward er als Hüterbube des Ziegeleibesitzers im Rißtale bestellt. Gezeichnet hatte er nun schon von frühester Kindheit an, hatte im Hause jede freie Stelle mit Proben seiner Kunst verziert und mit Bleistift, Tinte und selbstgeschnittener Rabenfeder alle Vorlagen und Bilder nachgezeichnet, deren er habhaft werden konnte. Jetzt, während der beschaulichen Tätigkeit eines Hüterjungen, übte er seine Kunst weiter und hatte reichlich Gelegenheit, die Formen und Bewegungen seiner Schützlinge zu studieren. So kam er ganz von selbst zu seinem späteren Spezialfach. Vorübergehende Spaziergänger wurden auf das Talent des Knaben aufmerksam und brachten es dahin, daß ein in Biberach als Zeichenlehrer angestellter Genremaler Pflug sich dessen annahm. Dieser ließ ihn in sein Atelier kommen und auch an dem Zeichenunterricht in der Schule teilnehmen, wo der arme Hüterjunge in seiner höchst mangelhaften Gewandung nicht wenig vom törichten Spott der anderen auszustehen hatte. Als Sechzehnjähriger ließ man ihn in die Stuttgarter Kunstschule eintreten, aber trotzdem er ein paar kleine Stipendien bekam, hatte er sich lange Zeit durch die bitterste Not durchzukämpfen. Er verschaffte sich einigen Verdienst durch illustrative Arbeiten, Beiträge zu Bilderbüchern, und erhielt sich so schlecht und recht, bis eine bessere Zeit anbrach. Als er durch Professor Rustige in die Geheimnisse der Ölmalerei eingeweiht worden war, verkaufte er von der Schulausstellung weg eins seiner ersten Bilder, „Pferdeschwemme am Neckar", und von nun ab ging es ihm stetig besser. 1860 siedelte er mit seinem Freunde Kappis, dem nachmaligen Professor an der Stuttgarter Kunstschule, nach München über. Hier übte die Pilotyschule, obgleich er ihr nicht eigentlich als Schüler angehörte, auf seine malerische Entwicklung starken Einfluß aus. Anspruchslos, fleißig und energisch, wie er war, arbeitete er sich bald empor. Im Jahre 1864 sah er Italien, 1867 reiste er nach Paris, und hier zogen ihn die Meister von Barbizon, Troyon vor allen, mächtig an, ohne daß er durch solchen Einfluß an Originalität einbüßte. Die Zahl der Braith'schen Tierbilder ist außerordentlich groß. Meist malte er Rinder, mit Vorliebe Jungvieh, seltener Schafe. Ein Trift Ochsen in flacher Landschaft (1869) besitzt die Hamburger Kunsthalle, das temperamentvolle Gewitter im Gebirge mit fliehender Viehherde (1873) befindet sich in der Wiesbadener Sammlung, eine heimkehrende Schafherde (1880) im Museum zu Stuttgart, der „Lustige Morgen" (1886) in der Berliner Nationalgalerie, ein verwandtes Bild, „Die Lieblinge der Bäuerin" (1891), in der Münchener Pinakothek. Eins seiner Hauptwerke war der 1881 ausgestellte „Brennende Stall", ein Werk von glühender Pracht der Farbe und fast beängstigender Wucht der Schilderung. Auch ein paar Bilder aus der Campagna mit Eseln und Zugvieh hat Braith 1885 und 1887 gemalt. Sein künstlerischer Nachlaß ging in den Besitz seiner Vaterstadt Biberach über, die ein eigenes Museum dafür baut.







Edmund Steppes

(geb. in Burghausen [Oberbayern] 11. Juli 1873)

Der Weg durch die Wiesen

Während die große Mehrzahl unserer jüngeren Landschafter von rein malerischen Problemen ausgeht und in einer glänzenden, breiten Technik ihr Genügen sucht, finden sich, besonders im deutschen Süden, immer wieder einzelne Künstler, denen die liebevolle Innigkeit der alten deutschen Meister als Leitstern vorschwebt, Künstler, welche die Seele der Landschaft malen wollen und mit ehrfurchtsvoller Andacht den Feinheiten ihrer Form nachgehen. Von der interessanten und echt deutschen Gruppe, die in Hans Thoma, Emil Lugo †, Albert Lang, Louis Eysen † und anderen ihre bedeutsamsten und anziehendsten Vertreter hat, laufen immer wieder Fäden zu jüngeren Malern hinüber, die gleich ihnen ihr künstlerisches Wesen nach dem Vorbild der Alten orientieren. Es kommt da manchmal eine Gemeinsamkeit des Stils zustande, die der oberflächliche Beobachter leicht als Nachahmung, als Epigonentum ansehen kann und die doch, bei Edmund Steppes wenigstens, etwas anderes und besseres ist: eine Konvergenzerscheinung, begründet auf die Gleichartigkeit der Anschauungsweise und der Bestrebungen. Als Steppes vor einer Reihe von Jahren zuerst mit seinen Bildern in die Öffentlichkeit kam, mit eigenartig stilisierten, innigen, meist ein wenig melancholischen Darstellungen heimischer Landschaft, befand er sich allerdings ersichtlich im Banne von Emil Lugo und Albert Lang; er stand diesen auch freundschaftlich nahe, wenn er auch realistischer sah, wie der erstere und ganz anders malte, wie Lang. Die Wege, die ihm diese Künstler wiesen, schienen ihm eben am besten zu den geliebten alten Meistern hinzuführen. Inzwischen aber hat er sich, ersichtlich durch immer tiefer greifendes Naturstudium von der immerhin starren, wenn auch kräftige und poetische Wirkung verbürgenden Schablone seines älteren Stils freigemacht und dabei einen noch engeren Anschluß an die Alten gesucht. Auch sie wollten ja nicht stilisieren, sie sahen die Natur nur innig und naiv an. Steppes malt gleich ihnen mit ganz dünnem Farbenauftrag, gewissenhaft, mit ruhevollem Verweilen auf jedem Fleck, Pinselstrich an Pinselstrich fügend, immer der Form nachgehend. Die pittoresk gebildeten Hügel unseres Alpervorlandes mit ihren Wiesentälern, durch die sich Bäche winden, ihren Fichtenwäldern und dem fernen Zackenrand der Berge im Hintergrund geben ihm die Lieblingsmotive und er malt eine stille feine Poesie mit hinein, einen Hauch von Wehmut und eine große Leidenschaft für die Natur. Steppes sieht diese nicht nur als Maler, er verfolgt ihren geologischen Aufbau und dessen Zusammenhang mit dem Pflanzenwuchs, mit naturwissenschaftlich geschulten Augen und auch aus diesem Verständnis erwächst seiner Arbeit ein besonderer Reiz. An Herbst- und Vorfrühlingsbildern, auf denen das dunkle Grün der Fichtenwälder, das Braun der Laubbäume und der fahle Ton der Grasflächen mit den blauen Farben des Himmels und der Ferne anmutig zusammenklingt, zeigt er namentlich gern diese seine Kunst. Da steht kein Baum und kein Busch so, wie und wo er nicht stehen sollte. auch die bizarrste Bodenform erscheint wahrscheinlich, — nichts wirkt komponiert, obwohl Steppes so ziemlich alles nach Bleistiftskizzen, ohne farbige Naturstudien aus dem Gemerk frei gestaltet. Auch unser grünes, liebliches Wiesental wird jeder für ein treues Naturabbild halten und doch ist es „aus der Tiefe des Gemütes geschöpft". Das kann nur einer, der in sehr herzlichem Verhältnis zur Natur steht! Nicht alles, was Edmund Steppes so malt, findet allseitiges Verständnis und namentlich seine neuere herbere und strengere Art, bei der vielleicht eine gewisse Neigung, durchsichtig, unkörperlich zu malen, das Verständnis erschwert, findet manchen, der sie nicht anerkennen will. Der Künstler, der einem starken inneren Drang folgend, seine eigenen Wege geht, wird sich nicht beirren lassen, wie er sich auch dadurch nicht beirren ließ, daß er einst als „unbrauchbar" von der Münchener Akademie scheiden mußte. Er wurde nicht entmutigt und nicht hochmütig — sondern er ging hin und lernte auf eigene Faust. Und er war sich in seinem dunklen Drange des rechten Weges wohl bewußt, denn er ist gesund und echt und glaubt an seine Kunst!





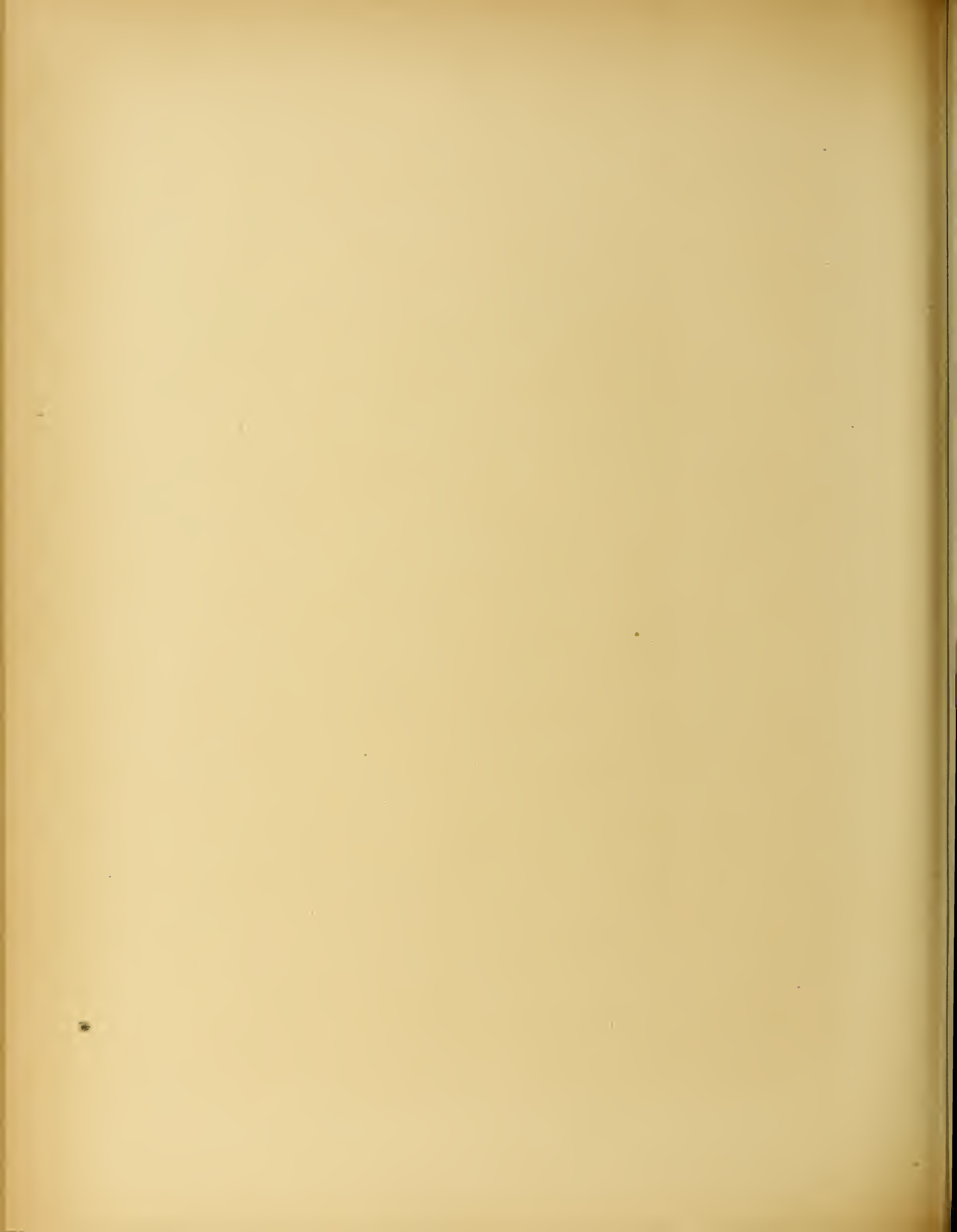


Robert Schleich

(geb. 13. Juli 1845 in München)

Heuernte

Seit uralten Zeiten hat es immer wieder einzelne Künstler gereizt, ihre Wirkungen dadurch zu erzielen, daß sie das Große mit vervollkommneter Technik im kleinsten Format darstellten und speziell unter der älteren Münchener Schule gibt es eine Reihe von Kleinmalern, deren Werke und Werkchen sich großer Beliebtheit erfreuen. Nicht immer ist dabei die Kunstfertigkeit auch hinreichend mit Kunst gepaart, nicht immer die Kleinheit von Kleinlichkeit frei und recht oft hat im Schaffen solcher Kleinkünstler die Geduld ein Surrogat für das Talent abgeben müssen. Zu den feinsten und erfreulichsten Erscheinungen in diesem Kreise zählt aber Robert Schleich. Seine Formate gehören oft zu den allerwinzigsten und Bildflächen, wie die unserer Reproduktion unter Schleichs Bildern noch lange nicht zu den kleinen. Aber ein weites Stück Welt breitet sich dann in diesem engen Rahmen aus und des Künstlers Darstellungsweise ist wohl minutiös, seine Anschauung aber groß und frisch. Von der oberbayrischen Hochebene, die sich um Bayerns Hauptstadt bis zu den Bergen ausdehnt, holt er sich seine Motive mit besonderer Vorliebe. Erntebilder, Sommerlandschaften mit heuenden Bauern, Landstraßen mit allerhand Fuhrwerk, malerische ländliche Prozessionen, Dorfwirtshäuser, vor denen der gelbe Postwagen hält, malt Robert Schleich auf seine handgroßen Täfelchen mit virtuoser Geschicklichkeit, aber doch auch mit einer verblüffenden Leichtigkeit und relativen Breite. Auf unserem Bilde wird keiner in der Darstellungsweise etwas Spitziges oder gar Gequältes entdecken, es wird keiner erraten, daß die Reproduktion — originalgroß ist! Wie jedem Künstler von der Natur sein Maßstab mitgegeben ist, sein „angeborenes Format", so auch Robert Schleich. Nur wenige Maler tun gut daran, wenn sie die Grenzen dieses angeborenen Formates nach oben oder nach unten hin verlassen — man denke an Menzel und an Meissonnier. So bleibt auch Schleich gern bei seinen bescheidenen Ausmaßen und sucht innerhalb dieser die Natur immer freier und heiterer darzustellen. Nur ein paar größere Bilder von seiner Hand sind bekannt, so ein Buchenwaldausgang mit Feld und Pferden, der ihm 1873 in Wien eine Medaille eintrug, ein Münchener Oktoberfest alten Stils usw. Früher, wohl noch unter dem Einfluß der Diezschule, hat er seine Figuren, die stets wahr sind, als Staffage und gleichwertig mit der Landschaft, gern in altertümliches Gewand gesteckt und dabei Typen aus dem 17. Jahrhundert bevorzugt. Auch bei der Darstellung von Figuren zeigt er sich als ein eminent geschickter Zeichner und vielleicht ist es gerade die seltene Gleichwertigkeit der Intensität, mit der er Landschaft und Lebendiges behandelt, was seinen Werken den charakteristischen Stempel aufdrückt. In seiner Farbe ist Robert Schleich, obwohl er früher gerade durch eine pikant altertümelnde, echte „Münchener" Palette seine Erfolge errang, immer einfacher und natürlicher geworden. Die ungewöhnliche Unmittelbarkeit und Wahrheit seiner Darstellung wird manchen zu der Überzeugung bringen, daß Schleich zu den fleißigsten, gründlichsten Studienmalern gehören müsse — in Wirklichkeit malt er überraschenderweise gar keine Studien, er geht nur und schaut. Robert Schleich ist als der Sohn des einst sehr geschätzten Kupferstechers Adrian Schleich geboren und wurde zunächst selbst zum Kupferstecher für das topographische Bureau des bayerischen Generalstabes ausgebildet, wo er lange Jahre tätig war. Vielleicht hat diese Kleinarbeit mit den spitzen Werkzeugen des Stechers und Radierers auch seine Neigung für die Darstellungen im kleinen Formate beeinflußt. Bald wuchs seine Vorliebe für künstlerische Tätigkeit, für Zeichnen und Malen immer mehr und man ermöglichte es ihm, nachmittags die Malschule des Meisters Wilhelm v. Diez an der Münchener Kunstakademie zu besuchen. Vormittags stichelte er im Bureau. So trieb er es ein Jahr lang in der Diezschule und bekam, da die Korrekturstunden in den Vormittag fielen, seinen Meister im ganzen Jahre vielleicht zweimal zu sehen. Dann machte er sich frei und hatte bald den Erfolg, den seine feine und liebenswürdige Kunst verdiente.





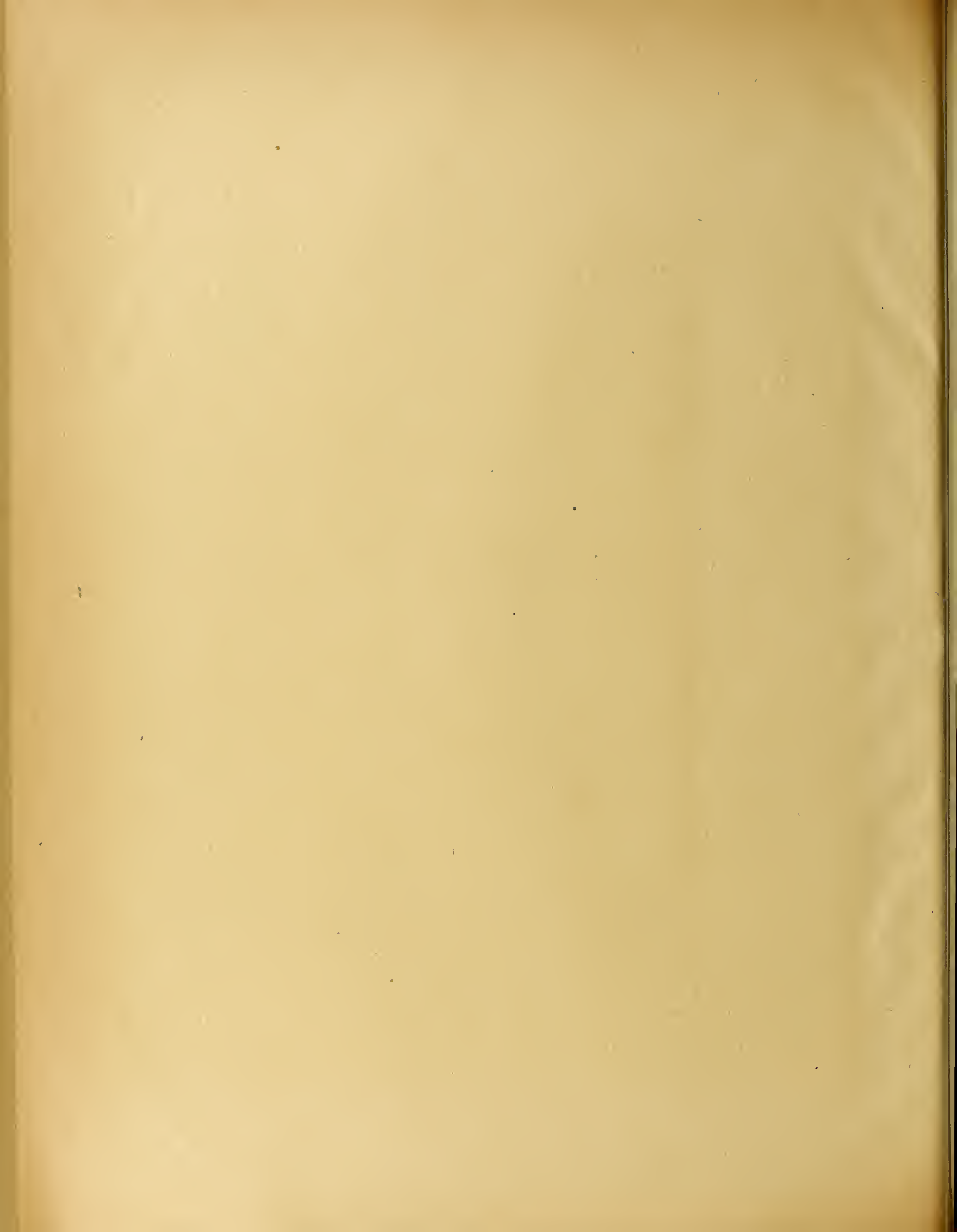


Eugen Kirchner

(geb. Halle a. S. 20. Februar 1865)

Im Exil

Wer sich die Humoristen des Griffels näher ansieht, mag sich zunächst über die Mannigfaltigkeit ihrer Ausdrucksmittel wundern. So viel Künstler, so viel Stile! Aber das ist im Grunde nicht wunderbar, sondern selbstverständlich. Denn aller echte Humor ist original, weil aller echte Humor unmittelbarer Ausdruck einer Persönlichkeit und ein kompliziertes Wesen dazu ist, das sich aus sehr verschiedenen Eigenschaften zusammensetzt. Die eine oder die andere von den letzteren kann man sich anlernen, das Ganze nie. Das wird einem ohne weiteres klar beim Anblick des vielen gewollten und mißglückten Humors in den minderen, ja auch in den guten Witzblättern. Wo aber eine wirklich starke und innerliche Begabung sich offenbart, da ist auch immer persönlicher Stil ohne Gewaltsamkeit und krampfhafte Grimassen und da sieht man auch, daß der Humor fast bei jedem seiner Begnadeten wieder eine andere innere Quelle hat. Bei Eugen Kirchner, einem der weitaus Bedeutendsten vom jüngeren Nachwuchs der „Fliegenden Blätter", fließt der Humor im Grunde aus der Quelle der Resignation. Eine stille scheue, liebenswürdige Natur mit einem Stich ins frauenhaft Weiche — und dazu ein unbestechlich scharfes Auge für die Lächerlichkeiten des Menschlichen, für das Allzumenschliche! Auch seine ergötzlichen Gestalten haben, so mannigfaltig sie sind, oft als eine gewisse Familienähnlichkeit den Ausdruck einer komischen, ein wenig verdrossenen Resignation. Sie wissen, daß sie ihre Schwächen haben und können's nicht ändern. Es gibt keinen Karikaturisten, der so wenig Schärfe, so wenig Agressives in seiner Art hat bei so viel Komik, wie Eugen Kirchner. Das macht ihn zu einer auffallenden und anziehenden Erscheinung in unserer Zeit der vernichtenden, gallbitteren, totschlagenden Satire. Er ist immer liebenswürdig wie ein gutes Kinderbuch, nur in Wahrheit viel viel tiefer. Und er gründet seine Originalität nicht auf burleske Ubertreibung der Gestalten, sondern auf eine treffsichere Betonung des Kennzeichnenden und auf lustige Erfindung der Situationen. Das letztere gilt besonders von seinen selbständigen, nicht illustrativen Arbeiten, von den köstlichen Blättern, die er in den letzten Jahren mit Wasserfarbe oder auch mit der Radiernadel ausgeführt hat. Als man 1904 in Dresden ein ganzes Kabinett solcher „Kirchner" beisammen sah, war man nicht wenig erstaunt über die Stärke der Individualität und der Begabung, die sich da in mannigfaltigster Weise offenbarte und man gab dem Münchener Künstler, der bis jetzt so wenig aus sich gemacht hatte, eine hohe Auszeichnung. Damals war auch die große Gouache „Die Sorglosen" zum erstenmale ausgestellt, mit der Kirchner geradezu so was wie einen neuen Kunstzweig begründet hat, ein Bild, in dem sich die übermütigste Phantastik mit gemütlicher Drolerie paarte. Es ist kaum auszudeuten, was für Unfug da das närrische Volk auf einem steilen grünen Wiesenhange treibt, Männlein und Weiblein — jedes hat einen anderen kuriosen Mummenschanz, eine andere selbstvergessene Belustigung erfunden, seine ungetrübte Sorglosigkeit auszuleben. Andere Blätter dieser Art, malerisch und menschlich eminent eigenartig gesehen, betiteln sich „Tugend", „Zweifel", „Tanz im Palasthof" usw. Von besonderem Reiz sind auch die heiteren und in ihrer Wirkung dabei hervorragend künstlerischen Radierungen Kirchners. Das drollige Blatt „Im Exil" gibt an Komik, fein und grotesk zugleich, den Sorglosen nicht viel nach. Wie der Operettenkönig im geblümten Schlafrock so betrübt dasitzt und Kaffee mahlen muß, statt zu regieren, wie sein hohes Gemahl naserümpfend im Kochtopf rührt und der Hoflakei die allerhöchste Leibwäsche aufhängt, das ist zum Entzücken. Und das Häuschen im Hintergrunde mit seinen armseligen Intimitäten! Und der Kronprinz mit seinem Mops! Und der ruhige sonnige Frühsommertag, der sich durch das bischen spaßhaften Menschenjammers in seiner Heiterkeit so gar nicht stören läßt! Er ist ein lachender Philosoph, der Eugen Kirchner! Im übrigen ist er auf der Berliner Kunstakademie ausgebildet worden und war ein Schüler Paul Thumanns und Paul Meyerheims. Das ist alles, was über seine Entwickelung zu berichten ist, wenn anders diese Schuljahre mit seiner Entwickelung überhaupt zu tun haben. Was er ist und kann, ist er ja ganz aus sich selber und gerade seine letzte Schaffensperiode läßt erwarten, daß er aus sich heraus noch gar mancherlei werden und lernen wird.







Edmund Harburger

(geb. in Eichstätt 4. April 1846)

Stilleben

Zu den seltensten künstlerischen Talenten gehört eins: sich lange in verhältnismäßig engem Kreis zu bewegen und sich dabei nicht auszugeben. Edmund Harburger, der liebenswürdige Münchener Maler und Illustrator besitzt es. Seit dem Jahre 1871 liefert er allwöchentlich den Fliegenden Blättern seine köstlichen Zeichnungen, neben Oberländer vielleicht der frischeste und humorvollste ihrer alten Garde und der, an welchem noch keine Spur von Nachlassen, von Ermüdung zu spüren ist. Der manuelle Reiz seines flotten und „farbigen" Strichs ist noch ebenso unvermindert wie sein Reichtum an Typen, wie seine Kraft der Charakteristik, sein physiognomischer Witz und ein „Harburger", der uns gleichgültig ließe, kommt in dem vielgelesenen Blatte nicht vor. Der Maler ist ein großer Schelm, der die Leute unfehlbar bei ihren Schwächen erwischt, aber immer so, daß man ihm nicht böse sein kann. Auch seine tollsten Karikaturen zeigen von Gehässigkeit, ja nur von Unliebenswürdigkeit keinen Schimmer. Man kennt seine Geldprotzen, seine Bierphilister und Schnapsbrüder, seine putzigen Professoren, Pfarrer, seine semitischen Kommerzienräte, Rätinnen und Schnorrer, seine Bauern, seine dicken Wirte und Hausherren — immer trifft er sie mit unfehlbarer Sicherheit. Aber man spürt aus seinen Zeichnungen das vergnügte Augenzwinkern, mit dem er sich seine Opfer angesehen hat. Und solchen ist, wie dem Herrn im Himmel, von allen Geistern, die renommieren, der Schalk am wenigsten zur Last. Dabei hat Harburger auch eine überaus feine und sympathische Art zu zeichnen, weich, mit samtschwarzen, rauhen Tiefen; die Xylographen der Fliegenden mußten sich für seine Arbeiten eine ganz besondere Technik ausdenken, und haben sie auch herausgefunden. Einen zinkographisch wiedergegebenen Harburger wird nur ein ganz spezieller Kenner von einem holzgeschnittenen unterscheiden. Harburger, der in Eichstätt geboren wurde, kam als Zwanzigjähriger an die Münchener Akademie, wo er nicht lange aushielt. Das meiste lernte er, wie er bescheiden sagt, als Privatschüler Lindenschmitts. In Wahrheit hat er das meiste wohl aus sich selber gelernt und vielleicht auch ein wenig von den alten Holländern, den Teniers und Ostade, mit denen er nicht nur das Stoffgebiet der lustigen Kneipenszenen, sondern auch die feine, dünne und transparente Malerei, den emailleartigen Glanz der Farben gemein hat. Von seiner Malerei gibt das nebenstehende Stilleben einen trefflichen Begriff. Diese warmen braunen Tiefen, dies glühende Gelbrot und das kalte, feine Weiß sind überaus charakteristisch für Harburger, dem es nie um großen Reichtum der Palette, sondern um zarte Nüancierung innerhalb einer wenig umfangreichen Farbenskala und um eine gewisse technische Sauberkeit und Eleganz zu tun ist, die eine Zeitlang in der deutschen Malerei recht selten wurde. Es sind dies positive Werte, die unter allen Wandlungen des Geschmacks gelten bleiben wie jede wahre Könnerschaft. In seinen Staffeleibildern läßt Harburger natürlich ganz ähnliche Typen lebendig werden, wie auf den Tausenden von Blättern, die er für die Fliegenden gezeichnet hat; nur hütet er sich hier, die Grenze der Karikatur zu überschreiten und vertieft dafür seine musterhafte Menschenschilderung durch das Element der Farbe. Eine Spezialität des Künstlers ist dabei das Stilleben, das er auf seinen Genrebildern und Bildchen mit großer Vorliebe anbringt und stets mit nicht minderem Fleiße durchführt.





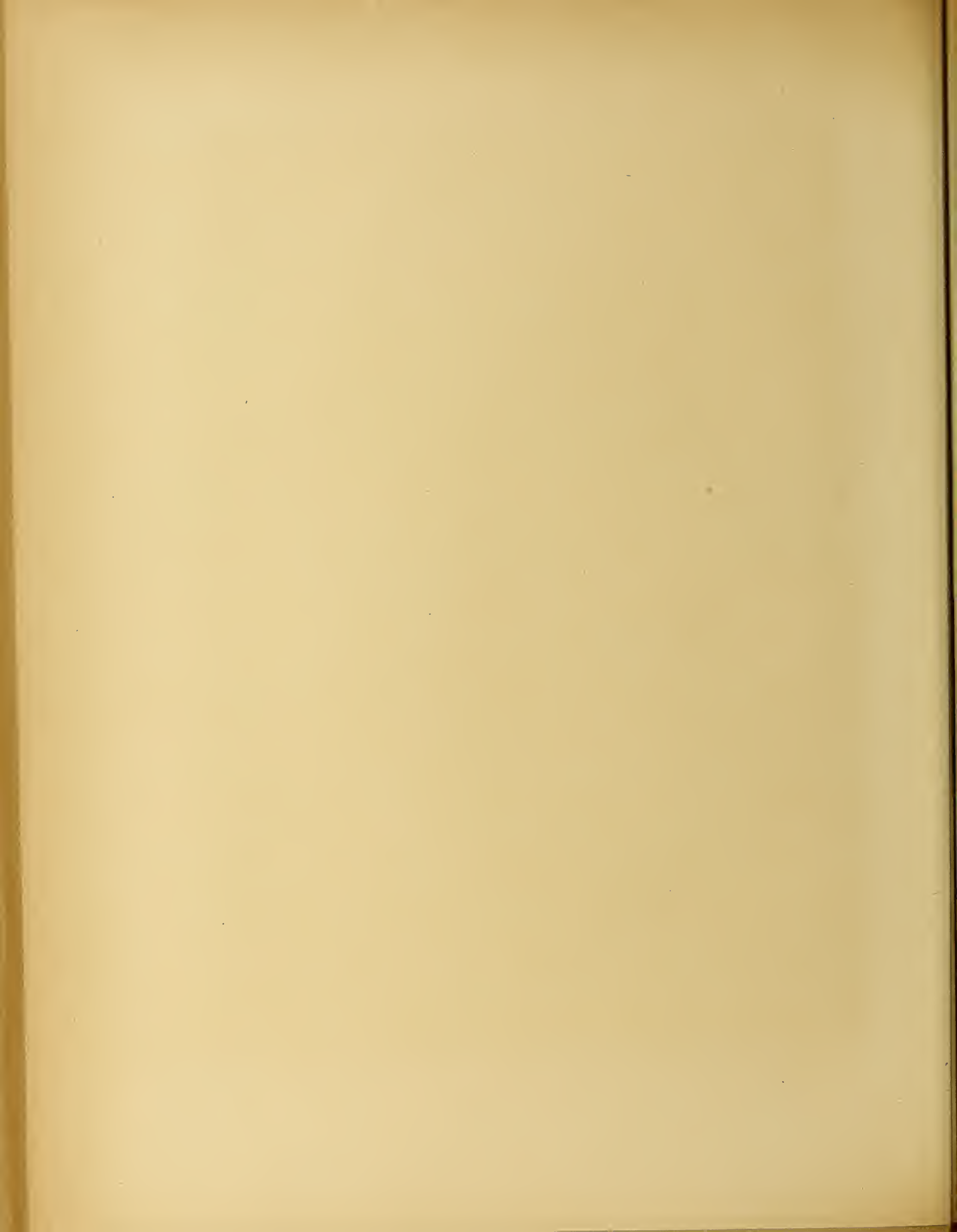


Albert v. Keller

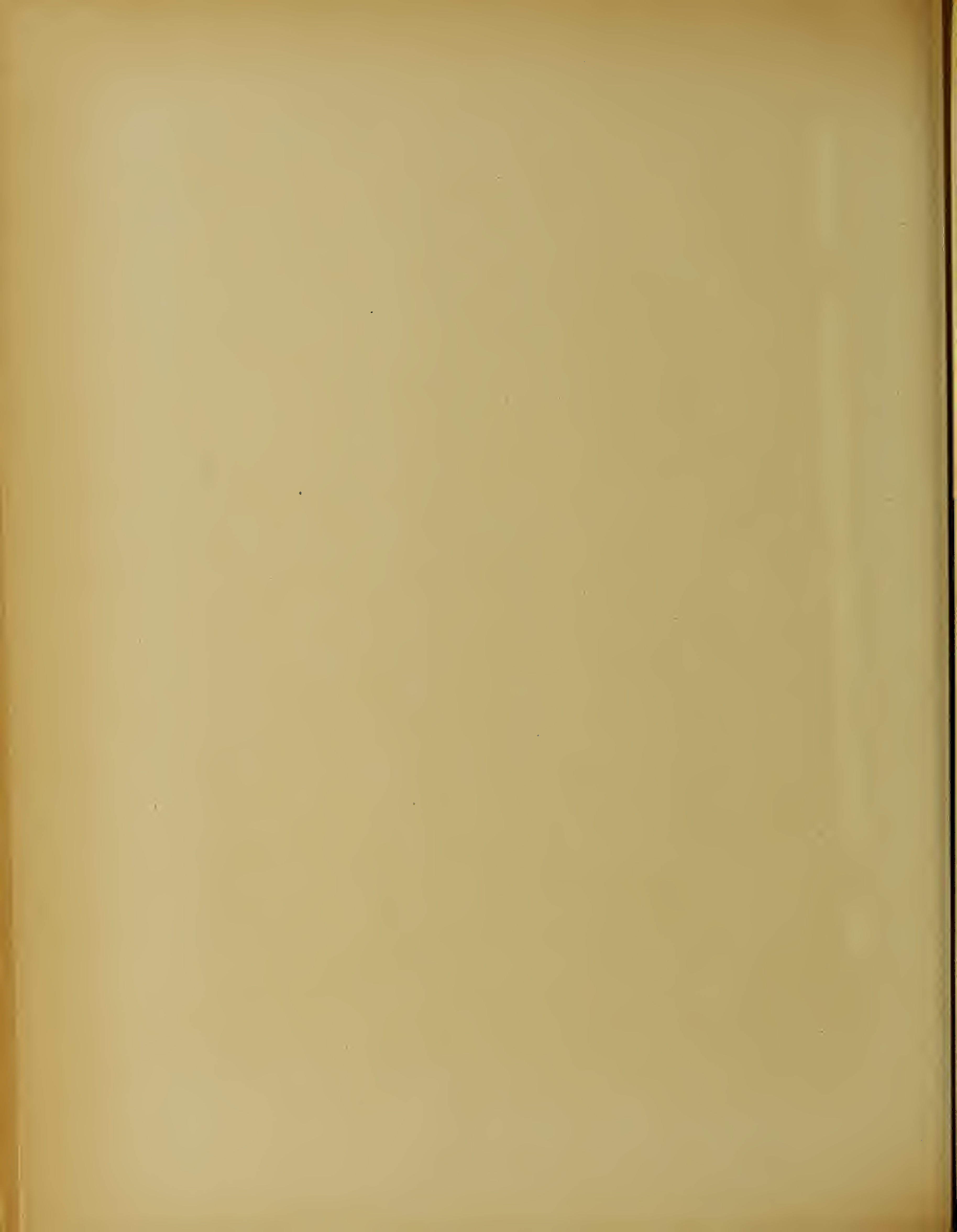
(geboren am 27. April 1845 zu Gais, Kanton Appenzell)

Das Bilderbuch

Albert von Keller ist nicht nur im allgemeinen einer der ersten deutschen Maler gewesen, die aus eigenem Trieb auf wahrhaft moderne Wege gerieten, er war auch im speziellen einer der Ersten, die — lange vor der Entdeckung des „Pleinair"! — sich daran wagten, mit neuen und ausreichenden Mitteln „die Sonne zu malen". Und wie er auch sonst ganz besonders als Darsteller des Innenraums in den verschiedenartigsten Beleuchtungen seine Meisterschaft entwickelt, so läßt er mit Vorliebe wiederum die Sonne in seine eleganten Salons und Damenzimmer scheinen und ihr Licht spielen auf den glänzenden Stoffen und Kunstgegenständen, auf spiegelndem Parkett und Damentoiletten. Er verherrlichte so in einer ganzen Reihe von Bildern schon seit seinen ersten Anfängen die Poesie des Lichtes im geschlossenen Raum, aber ohne sentimentalen Nebensinn, nicht als Idylliker wie andere Genremaler, sondern mit einem gewissen objektiv-wissenschaftlichen Zug, mit dem er eben alle Probleme des Lichts und der Farbe angeht. Was er malt, ist nicht nur künstlerisch empfunden, sondern auch logisch gedacht und ist darum im höchsten Sinne wahr. Die Aufgaben, die er sich dabei zu stellen liebt, sind oft nicht wenig kompliziert, wie in dem vorliegenden Gemälde „Das Bilderbuch": wir sehen durch das offene Fenster eines Wohnzimmers, dem mit hohem Geschick der Eindruck von Weite und Höhe gegeben ist, ohne daß auch nur die perspektivischen Linien von Decke und Wänden zu Hilfe genommen wären, den Sonnenschein hereinströmen. Er fällt als leuchtender Streifen über das weiße Eisbärenfell des Divans, über das Kind und sein Buch und malt auch noch einen kräftigen Lichtfleck auf das Gewand der jungen Frau. Ihre übrige Gestalt leuchtet aus dem Dunkel mit fast geheimnisvollem Reiz; sie ist verklärt vom Widerschein des Sonnenlichts, den der Spiegel der Fensterscheibe, oder wohl auch das grell beleuchtete Weiß von Fell und Kinderkleidchen auf sie zurückstrahlt. Der übrige Raum ist nach links zu erhellt von dem starken, aber zerstreuten Tageslicht, wie es in der Richtung der Sonnenstrahlen durchs Fenster strömt, dessen Spiel aber ebenfalls durch allerhand Reflexe differenziert wird. Nach rechts zu liegt auf der Diele der ruhige Schattenton des nicht direkt vom Lichte getroffenen Zimmerwinkels. Eine besondere anekdotische Spitze hat das Bild durchaus nicht, weder ist das Kind mit einer zuckersüßen Allerliebstheit ausgestattet, noch sind der Mutter durch Stellung und Ausdruck besonders rührende Eigenschaften zugelegt. Und doch atmet das Ganze in herzerquickender Weise Glück und Behagen! Weil alles, was wir sehen, der Zauber des Lichtes verklärt und bedeutend macht und es mit einer inneren Wärme durchglüht! Was ein anderer durch wirksame Posen, durch eine rührsam oder neckisch erfundene Grundidee im Genrebild anstrebt und bei naiven Gemütern erreicht, das erzielt Albert v. Keller für den feineren Geschmack einfach durch die künstlerische Wahrheit, mit der er eine ganz schlichte Situation mit allem Reize der wirklichen Erscheinung wiedergibt. In seinem unglaublich reichen Lebenswerk läßt sich überall das gleiche Bestreben verfolgen. Einen ganz magischen Ausdruck hat seine große Auferweckung in der Münchener Pinakothek durch den direkt von hinten einfallenden Sonnenschein erhalten und durch die verklärenden Reflexe, welche der lieblichen Hauptfigur ihr Licht geben. Eine Anzahl seiner feinsten und wirksamsten Porträts hat eine seltsam intensive durchgeistigte Wirkung dadurch erhalten, daß die Züge der betreffenden Dame durch indirektes Licht modelliert sind. Glaubhaft wahr und doch mit einem Schimmer, der nicht ganz von dieser Welt zu sein scheint, leuchten die Figuren mancher seiner religiösen und „transzendentalen" Bilder, von köstlich prickelndem Reiz durch das Spiel der Lichter sind viele seiner Darstellungen aus der eleganten Welt, wie das bekannte „Diner", aber auch seine kleinen älteren Salonstücke, deren vollen Wert vielleicht erst eine spätere und kultiviertere Zeit erkennen wird.




ALBERT·KELLER

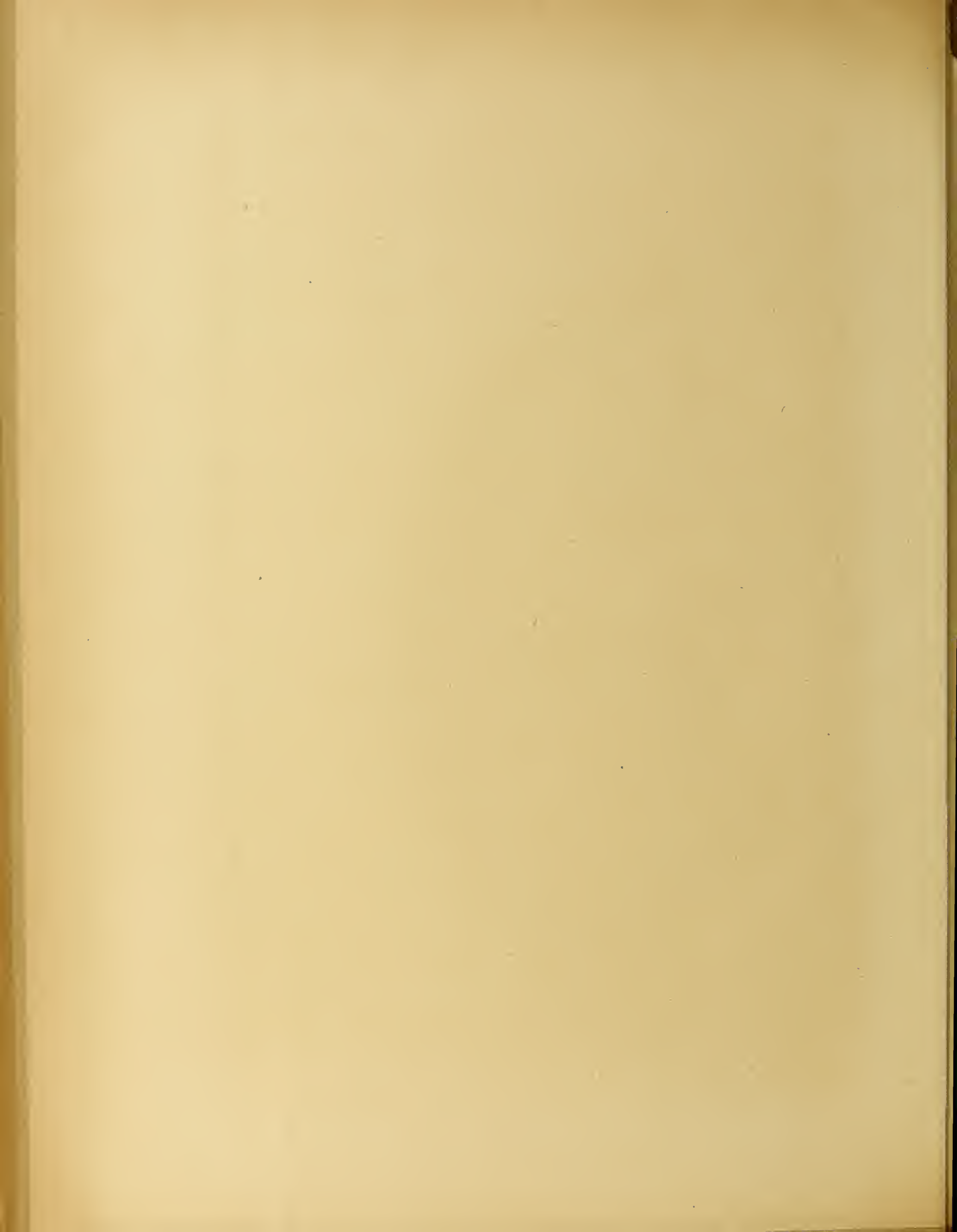


Adolf Adam Oberländer

(geboren 1. Oktober 1845 in Regensburg)

Siesta

Wie nahe verwandt echter Humor mit der Poesie ist, läßt sich gar reizvoll an der künstlerischen Entwickelung Adolf Oberländers verfolgen. Was dieser Künstler als Humorist bedeutet, braucht wohl nicht mehr gesagt zu werden. Mit seiner sieghaften und warmherzigen Heiterkeit, seiner schlagenden Charakterisierungskunst und seinem nie fehlenden Blick für das, was das Komische, den Widerspruch in einer Erscheinung ausmacht, hat er seit vielen Dezennien das ungeheuere Publikum der „Fliegenden Blätter" erfreut und sich den unbestrittenen Meisterschaftstitel erobert. Man betrachte nur die Zeichnung, welche wir an die Spitze dieses Heftes gesetzt haben, ein Pröbchen der Griffelkunst des berühmten kleinen Moritz. Auch unter den glänzendsten Erscheinungen des jüngeren Nachwuchses an Karikaturisten ist keiner, der ein so befreiendes, wohltuendes Lachen auslöst wie Oberländer, der so frei von Gift und Galle und doch so treffend in seiner Satire ist, wie dieser. Was schon Busch, der sonst wohl in gleicher Höhe mit Oberländer steht, von diesem unterscheidet, die schärfere Parteinahme, die schneidendere Ironie, trennt wohl die genialsten unter den Jüngeren noch mehr von unserem Meister. In allem, was er zeichnet, ist Gemüt. Und oft genug wurde in seinen Karikaturen auch ein Anhauch von Romantik fühlbar, oft genug waren die Zeichnungen trotz aller humoristischen Absicht in landschaftlichen Hintergründen und Stimmungen, in Linien und Aufbau so durchtränkt von malerischer Romantik, daß man wohl fühlte, dieser Künstler müsse doch mehr können, als die Leute zum Lachen bringen. Und er konnte auch mehr. In der Stille war nicht die Karikatur, sondern die Malerei seine Liebe. Das wußten Eingeweihte wohl, aber die meisten mögen gedacht haben, es handle sich bei Oberländer um das allbekannte Phänomen, das gerade die großen Talente ihre Begabung oft an der falschen Stelle suchen läßt, das einen Goethe zum Malen und einen Nietzsche zum Komponieren hinlockte. Aber Oberländer, der inzwischen fünfzig Jahre alt geworden war, zeigte plötzlich, daß er wirklich ein Maler sei, und zwar ein Maler mit einem feinen, verklärten Natursinn, einer liebenswürdigen Poesie, die auf Böcklinschen Bahnen ging, und einer leichten Beimischung von gutmütigem Humor. In irgendwie überwiegender Art, wie Freunde Meister Oberländers wohl gefürchtet haben mochten, hat dessen „humoristische" Vergangenheit seine malerische Gegenwart durchaus nicht beeinflußt. Wer ihn gründlicher kennt, konnte darüber freilich von vornherein beruhigt sein. Oberländers Humor wuchs nicht aus jener oberflächlichen Lebensanschauung heraus, welche die Dinge belacht, weil sie diese leicht nimmt. Sein Humor, wie jeder wahre Humor, wurzelt in der Erkenntnis, daß das Unzulängliche ein unveräußerliches Erbteil des Menschen ist und daß man die Widersprüche, in die es ihn verwickelt, entschuldigen muß als eine selbstverständliche Schwäche seiner Konstitution, aber weder mit Hohn, noch mit Wehklagen sie aufnehmen soll. Der Maler Oberländer, der sich schon genug des Menschlichen, Allzumenschlichen gesehen hat, flüchtet sich, so auch in unserem Bilde, mit Vorliebe in die Fabelwelt und schildert Putten und Faune in paradiesischem Zusammensein mit den Tieren der Wildnis — eine spezielle Vorliebe für die Löwen hat er bekanntlich auch als Zeichner schon immer gehabt. Nicht alles, was er malt, hat jenen humoristischen Einschlag. Er kann tief ernst sein, wie sein großes Bild „Resignation" in der Münchener alten Pinakothek beweist. Hier zeigt er uns einen frommen Mann — Hieronymus würden ihn unsere Vorfahren genannt haben —, der sich mit einem Löwen in Wüstenöde zurückgezogen hat, um in seinen heiligen Büchern zu forschen. Über der Landschaft liegt nicht minder, wie über der Gestalt des inbrünstig Betenden ein Schatten düsterer Schwermut, und das Ganze wirkt seltsam eindringlich auf den Beschauer. Steckt doch darin nicht wenig persönliches Bekenntnis und Erlebnis des Künstlers.







Karl Strathmann

(geboren 11. September 1866)

Musikanten im Schnee

Wohl kein Zweiter unter den erfolgreichen Malern unserer jüngeren Generationen ist schwerer zu klassifizieren, als Karl Strathmann. Er paßt in keines von den üblichen Schubfächern der Ästhetik, er paßt nicht unter die Karikaturisten, nicht unter die Dekorativen schlechthin, nicht unter die Symbolisten und nicht unter die Burlesken und nicht unter die Realisten, noch unter irgend eine andere Rubrik — er hat von allem Etwas und ist dabei noch eine merkwürdig eigenkräftige, geschlossene Persönlichkeit. In dem hier nachgebildeten Blatte streift er beispielsweise die Gattung der realistischen Karikatur, in anderen solchen Schilderungen gibt er sich vollkommen bizarr, mit ausgesprochen clowneskem, Purzelbäume schlagendem Humor. Alles in toller Weise stilisierend, jede Annäherung an die Natur geflissentlich vermeidend. Nicht weniger oft wird Strathmann aber auch feierlich ernst, ernst bis zum Dämonischen bisweilen, das aber bei ihm stets von Cynismus frei bleibt. Das bedeutet einen ganz eigenartigen Zug an diesem Künstler: er kann bizarr sein, so viel er mag, sich gelegentlich auch einmal in verblüffenden Selbstpersifflagen ergehen — frivol ist er nie. Im Grunde nimmt er sich selber doch ernsthaft, trotz aller Neigung zum Wunderlichen und, mag man gerade manche seiner ernsteren Darstellungen für seine weniger gelungenen halten, man hat von ihnen nicht den Eindruck des Gemachten, der künstlerischen Pose, den mancher von Arbeiten eines Toorop, eines Munch, eines Fernand Khnopff nur schwer los wird. Von einer ganz speziellen Eigentümlichkeit Karl Strathmanns, die auch mit dem Idealismus seines Strebens innig zusammenhängt, gibt unser Bild schon einen Begriff: von seiner unbeschreiblichen Geduld in der Detailausführung. Merkwürdiger, oft geradezu bewundernswert, offenbart sich diese in seinen rein dekorativen Blättern, oft auch in den Umrahmungen, die er seinen humoristischen und symbolischen Darstellungen gibt. Er schafft da ein groß gegliedertes, kühn geschwungenes Ornament, aber er setzt seine Teile aus oft winzigen Ziermotiven zusammen, wie sie gewisse Webereien des Orients, gewisse japanische Emaille- und Vasendekorationen aufweisen. Dabei ist ihm keine Mühe zu ungeheuerlich, kommt ihm keine Wiederholung zu oft. Er wäre sicher ein bewunderter Meister der Kleinkunst geworden, hätte ihn das Schicksal auf solche Bahnen gelangen lassen und eine ganz ausgesprochene Gabe für das Kunstgewerbe hat er auf jeden Fall. Ornamentale Strathmannsche Blätter geben einen ebenso originellen, als vornehmen Wandschmuck. In den letzten Jahren hat er sich immer mehr mit der Stilisierung der Landschaft, mit deren Umsetzung ins Ornamentale beschäftigt und manche phantastisch schöne Tafel geschaffen, die uns anmutete, wie ein Blick in fremdes Traumland. Sah man näher zu, so waren es dann doch wieder Formen aus unserer eigenen Welt, seltsam und eigenkräftig umgewertet und variiert. Übrigens beweist eine fast lebensgroße „Kleopatra“ aus letzter Zeit, daß er auch Aufgaben größeren Stils nicht nur gewachsen ist, sondern in ihnen auch seine starke Persönlichkeit zu behaupten weiß. Strathmann, in Düsseldorf geboren, war Schüler von Lauenstein, Crola und dem Grafen Kalckreuth, mit welch letzterem er seinerzeit nach München übersiedelte.




C. STRATHMANN



Johann Sperl

(geb. 3. November 1840 zu Buch,
lebt in Kutterling in Bayern)

Blühende Wiese

Man hört nicht oft, daß ein Genremaler, überdies ein erfolgreicher, seinen sicheren Gewinn und seine steigende Beliebtheit hinter sich läßt, um sich, vergraben in Einsamkeit, der Betrachtung und dem Studium einer Natur hinzugeben, die weder mit großem Namen das Publikum lockt, noch ihre Reize allen offenkundig zur Schau trägt. Und doch ist dies der Weg gewesen, den Sperl eingeschlagen hat. Vielleicht hätte er ihn ohne seinen großen Freund Leibl nicht gefunden, vielleicht wäre er ihn ohne Leibl nicht so unbeirrt fortgegangen. Wie dem auch sei, es sind freundliche Sterne gewesen, die über diesem bescheidenen und unbemerkten Malerleben gewaltet haben.

Kutterling heißt der Ort, an dem sich die Tätigkeit Sperls während der letzten fünfzehn Jahre entfaltet hat. Das Dörfchen von wenig mehr denn vierzig Seelen liegt zwischen Erdwellen hingeschmiegt am Fuße eines waldigen Bergrückens, hinter dem an hellen Tagen die massige Kuppe des Wendelsteins aufragt. Die Häuser, alle schindelgedeckt, mit ringsum laufenden Altanen und verbleiten Fenstern, verstecken sich fast zwischen den Obstbäumen im weiten Umkreis von Wiesenhalden, die sacht absteigend in sumpfiges Moorland sich verlieren.

Treu nachzubilden, was die Natur vor allem an Zierlichem, Schwankem, Lieblichem bietet, war von jeher Sperls Genuß. Die Wunder der Nähe haben es ihm angetan, und seine lange Vertrautheit mit dem Stück Land, wo sein Haus steht, hat sie ihm alle nach und nach offenbart. Er kann sich nicht genug tun, diese wechselnden Formen von Sternen, Glocken, Trauben, Dolden, eine jede in der Eigenart ihrer Beleuchtung und Verkürzung nachzubilden. Jeder Frühling läßt ihn aufs neue erregt und beglückt vor die bunte Wirrnis treten, die sich endlos vor ihm breitet, und in der die Wiesenblumen bald zu dichten Gruppen gedrängt, sich in ein Geflimmer von Rot, Gelb, Blau auflösen, bald vereinzelt, auf zierlich bewegtem Stengel aus dem vorherrschenden Grün der Blätter aufstreben.

Neuerdings hat die ahnungsreiche Ferne, die sanft verblauende Bergkette am Rande des violetten Torfmoors, haben die großgeballten Wolkenschübe des Künstlers Aufmerksamkeit angezogen. Während er früher seine malerische Welt idyllisch einengte und am liebsten nur ein Stückchen ruhigen, gedämpften Himmelgraus hineinragen ließ, weitet er jetzt den Raum in die Tiefe, nutzt die Überschneidungen als Stimmungswerte aus und gibt in dem Wolkenleben am Himmel das erregte Gegenspiel zu dem geruhigen Frieden des blühenden, weitgedehnten Landes. Seine Staffage ist immer einfach und ungesucht. Die wundervoll, an den allein möglichen Platz gestellte Figur des Schnitters in dem vorliegenden Bilde zeigt nicht nur, wie sehr hier Mensch und Natur eins sind — sie trägt noch eine leise, mit Worten kaum faßbare Symbolik in das Ganze. Mehr als ein Stück Landschaft sieht man dargestellt: in diesem Bilde, einer seiner letzten Arbeiten, hat Sperl die Summe seiner Kunst und seines Lebens gezogen. Es ist der Ausdruck eines innerlich beglückten Daseins, das alle seine Freuden in den Genüssen fand, die ihm die Natur bot.

Hans Mackowsky (Berlin)







August Kühles

(geboren 8. August 1859)

November

Gemeinhin hält man wohl diejenige Kunst für die allerpersönlichste, deren persönlicher Charakter am stärksten, oder besser, am lautesten sich ausspricht, die nach landläufigen Begriffen die originellste ist. Aber es gibt in Wahrheit in der Kunst, in der bildenden, wie im Schrifttum, Individualitäten, die auch stark sind in der Stille, selbständige Erscheinungen, die echt sind und eigen in jedem Zug und doch wenigen auffallen im Getriebe des Tages, die erst bei näherer Bekanntschaft anziehen, wie sie es verdienen. Eine solche Erscheinung ist der Münchener Landschafter und Architekturmaler August Kühles, den das hier wiedergegebene Bild eines alten Nestes im Regenwetter so typisch als nur möglich vertritt. Seine ganze Liebe gehört diesen alten, verschollenen Städtchen, deren es in Bayern, namentlich in Franken genug gibt und die heute noch so entzückend weltfremd, so gemütlich rückständig, so malerisch unmodern sind, wie damals, als der Großvater die Großmutter nahm, Städtchen, die immer noch in der Postkutschenzeit dahindämmern und nur hin und wieder durch studienmalende Künstler aus ihrer altjüngferlichen Verschollenheit aufgestöbert werden. Rothenburg ob der Tauber ist das bekannteste Beispiel. Hunderttausendmal gemalt, behält es immer wieder seinen Reiz, dieses köstliche Nest, das als Ganzes ein Museumsstück ohnegleichen ist. Hier hat August Kühles viel gearbeitet und auch von einer Menge anderer fränkischer Städte und Städtchen hat er reiche Eindrücke davongetragen, von seiner Geburtsstadt Würzburg, von Bamberg, wo sein Vater längere Zeit als Beamter weilte und wo ebenfalls noch ganze Stadtteile in unverändertem uraltem Gewande dastehen. Diese Jugendeindrücke aus einer Welt der Enge, der Stille und der Behaglichkeit, des altfränkischen Wesens im allerwörtlichsten Sinne, wurden vertieft durch seine romantisch literarischen Neigungen. Jean Paul, Dickens, der Teufels-Hoffmann waren die Lieblingslektüre des heranwachsenden Jünglings und mit den Gestalten dieser Dichterwelt bevölkert seine Phantasie nun die pittoresken Winkel und Gassen, Höfe und Plätze, die er um sich sah und die so wunderbar zu Hintergründen jener Geschichten sich eigneten. Als er später nach dem Besuche des Gymnasiums Maler wurde, da war es diese Welt auch wieder, die ihm die Lieblingsmotive gab und in der er dann mehr und Intimeres sah, als die meisten der übrigen. August Kühles Studienmappen zeigen ganz anderes, als man sonst in der Malerei solcher Altertumsromantik zu sehen gewohnt ist. In immer recht stattlichen Formaten breit und groß nach der Wirklichkeit hingesetzt, können sie meist auch bereits als fertige Bilder gelten. Seine Liebe, die leisen Schauer einer dichterischen Stimmung, hat der Maler schon mit hineingearbeitet, es braucht vielleicht nur noch einer glücklich gewählten Staffagefigur, wie in unserem Bilde — und wir haben ein Stück lebendiger alter Zeit vor uns. Aus alten Tordurchgängen, Gasseneckеn, Höfen, die von morschen Bretteraltanen und Gaden umzogen sind, Winkeln mit windschiefen, wunderlich aneinander geflickten Dächern usw. hat sich Kühles so Motive von höchstem Reiz in Menge geholt. Auch in dem malerischen Landsberg am Lech hat er fleißig gemalt, dazwischen entstanden Gebirgslandschaften mit entsprechenden Staffagen, die berechtigten Anklang fanden. Seine künstlerische Ausbildung erhielt Kühles an den Akademien zu München und Düsseldorf, hier bei Professor v. Gebhard, dort bei Löfftz und Wilhelm v. Diez.

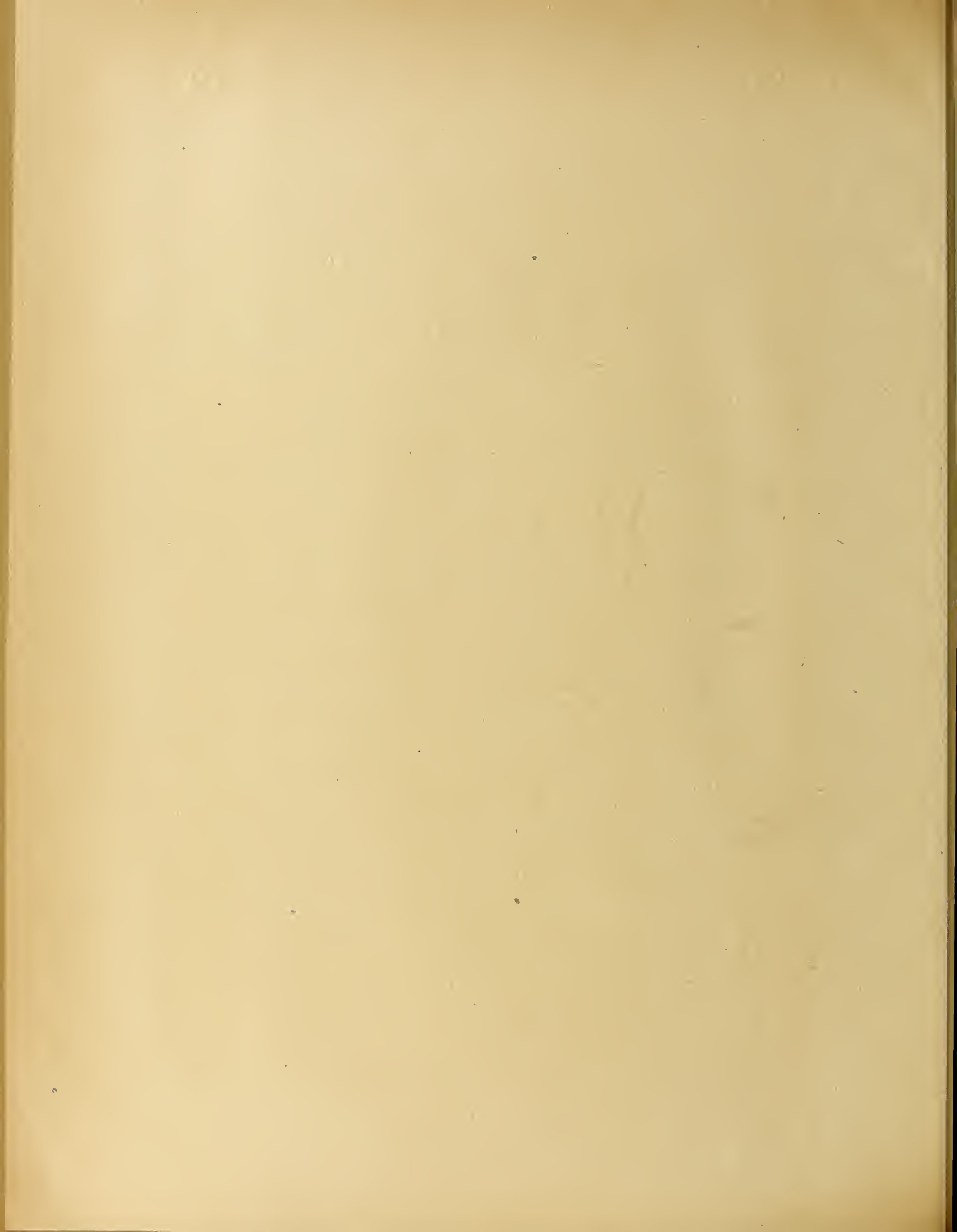






René Reinicke
(geboren 22. März 1860)
„Morgensonne"

Hand in Hand mit dem eigenartigen Aufschwung der modernen Holzschneidekunst, für den die „Fliegenden Blätter" das Verdienst in Anspruch nehmen dürfen, ging die Bildung einer Gruppe von Schwarzweißkünstlern, welche sich die größtmögliche Vervollkommnung des „Tons" zur Aufgabe machten. Es war in den achtziger Jahren. Die Xylographen waren auf dem Gebiet des Faksimileschnittes, der vor Erfindung der Zinkätzung überhaupt die Buchdruckreproduktion bedeutet hat, stark zurückgegangen, hatten aber dafür eine große Virtuosität im Nachschneiden der feinsten tonigen Vorlagen erhalten, eine freie, malerische Art der Flächenbehandlung gelernt, die als Technik für sich selbst wieder starken künstlerischen Reiz übte. Die deutschen Illustratoren, die inzwischen auch ihrerseits das Evangelium der „Valeurs" vernommen hatten, machten von den neuen Fertigkeiten ihrer Holzschneider um so lieber Gebrauch, als sie ja auch ihnen ein viel reicheres Ausleben in ihren Zeichnungen gestattete, und so trat denn bei ihnen der Pinsel an Stelle von Feder und Stift, die Grisaille an Stelle der Zeichnung. Die Namen René Reinicke, Fritz Wahle, L. Maroldt, Fritz Stahl, die Pariser H. Vogel und Wenzell sind als die hervorragenderen Vertreter dieses Kunstzweiges jedem gebildeten Deutschen durch jenes Blatt bekannt und der Erstgenannte darf zu den Sympathischsten und Vornehmsten unter ihnen gezählt werden. Er ist auch nicht ein einseitiger Schwarzweißkünstler, sondern ein ebenso geschmackvoller, als für Feinheiten der Farbe empfänglicher Maler, was ihn vor der unglückseligen Verflachung schützt, der ja leider oft unsere besten Illustratoren anheimfallen. Sein Gebiet als Zeichner ist das des mondanen Lebens; er hat dem Salon seine malerischen Reize abgelauscht, wie wenige, vermeidet aber bei der Darstellung seiner eleganten Menschen mit Glück die Klippe, hübsche Dutzendpuppen im Stil der Modejournale statt warmblütiger Erdenbürger darzustellen. So gehört er heute zu den Säulen im Künstlerstabe der Fliegenden Blätter. René Reinicke ist geboren zu Strenz-Naundorf in der Provinz Sachsen. Zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn trat er 1878 bei dem Belgier A. Struys in die Schule (an der Kunstschule zu Weimar), der Ende 1882 wieder nach dem Haag verzog. Hierauf siedelte Reinicke an die Düsseldorfer Akademie über und wurde Schüler Eduard von Gebhardts, dessen Einfluß man an Reinickes weltmännischen Darstellungen heute freilich nur schwer mehr erkennen wird. Von 1884 bis 1885 waren dann bei Bruno Piglhein † in München, der damals für kurze Zeit eine Schule in München leitete. Mit Pilghein reiste Reinicke damals, 1885 auch nach Jerusalem, um Studien für das Kreuzigung-Christi-Panorama zu malen. Man sieht auf Ausstellungen selten Gemälde dieses trefflichen Künstlers und doch hat er schon eine Anzahl ganz hervorragender Staffeleibilder geschaffen, so den „Wartesaal I. Klasse", den die Berliner Nationalgalerie besitzt, eine Straßenpromenade (Leipziger Museum), die Bilder „Der Spieler", „Die Dulderin" u. s. w. Auch als Radierer war Reinicke thätig und gab 1891 eine Folge von Radierungen „Spiegelbilder aus dem Leben" heraus. Die nebenan wiedergegebene Studie aus einem sonnigen Wirtsgarten oder Gehöft zeigt deutlich genug, mit welchem heiligen Ernst dieser Künstler arbeitet.







Wilhelm v. Diez

(geboren 17. Januar 1839)

Zug der Landsknechte

Zu den großen Namen der Pilotyschule, welche über die ganze Welt hin gekannt sind und heute in der Wertschätzung der Kunstverständigen, wie auf dem Kunstmarkte noch den gleichen goldenen Klang haben, wie vor dreißig und mehr Jahren, gehört in erster Linie der Münchener Meister Wilhelm von Diez. Ein Temperament von unverwüstlicher Frische zeichnet seine Malerei aus; aber ebensowenig als dieses, hat seine Liebe zur Arbeit abgenommen, der feine malerische Geschmack, der seinen köstlichen Tafeln so hohen Reiz leiht, und die Meisterschaft seiner Zeichnung. Wilhelm von Diez steht der alten holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts innerlich sehr nahe, aber eben in der Art, wie ein kongenialer Schüler immer einem Meister von starker Individualität nahe stehen wird. Er hat die saubere, dünne, emailleartige Farbentechnik der Teniers und Ostade und ihre delikate und leichtbewegte Formgebung sich angeeignet, macht sie aber nicht in ihrem Wesen nach, wie andere. Man hat ihn oft mit Meissonnier verglichen, doch ist dieser Vergleich sehr cum grano salis zu verstehen. Man hat bei Meissonnier selten den Eindruck, als sei es ihm um anderes, als um eine möglichst vollkommene und raffinierte Lösung technischer Probleme zu thun — bei Diez, der gewiß dabei ein Techniker ersten Ranges ist, bleibt doch immer die Darstellung in erster Reihe; er hat viel zu viel Rasse, um sich in der glatten Wiedergabe gleichgültiger Kostümpuppen genug thun zu können. Das Kostüm spielt freilich bei ihm eine große Rolle, namentlich die Landsknechttracht, „zerhauen und zerschnitten" und das derbe Soldatengewand der Reiter und Arkebusiere des Dreißigjährigen Krieges. Von Soldatenbildern abgesehen, hat er moderne Tracht fast nie gemalt. Voll herb-gesunden Lebens sind seine Typen, wundervoll stets alle Details an Waffen, Gewand und Gerät und namentlich auch die Pferde. Malerische Schecken eines grobknochigen Schlages, wie ihn die Harnischreiter der alten Zeit wohl auch ausschließlich benutzt haben, stellt er besonders gern dar und sie sind für Diez fast so charakteristisch wie der berühmte Schimmel für Philips Wouwerman. Er liebt feintönige Wolkenhimmel von zartsilbergrauen Tönen und in den Tiefen des Vordergrundes jene transparenten braunen Schatten, die für die Münchener Schule der nachpilotyschen Zeit so charakteristisch sind. In seiner Landschaft herrschen oft die harmonischen blaugrünen Harmonien alter Gobelinlandschaften vor. In der Zeichnung ist Wilhelm v. Diez aber Realist von reinstem Wasser. In den letzten Jahrzehnten hat man selten eine Schwarzweißarbeit mehr von ihm gesehen, früher aber, namentlich, als er noch Mitarbeiter der Fliegenden war, denen er u. a. meisterhafte Soldatenschilderungen aus unserm letzten großen Krieg geliefert hat, war er als vortrefflicher Zeichner bewundert. Das Feuer seines Temperaments kommt in solchen Zeichnungen fast noch stärker zum Ausdruck, als im Bilde, wo doch die saubere Arbeit der Ausführung immer wieder die Energie des innerlichen Impulses etwas abschwächt. Besonders ist Diez ein Meister der Skizze und es giebt Leute, die eine seiner flüchtigen Federskizzen eines Reitergefechtes, oder einer Landsknechtrauferei höher als alles Andere stellen, was er schafft. Es kommt eine beispiellose Kraft und Freudigkeit des künstlerischen Schaffens darin zum Ausdruck und gleichzeitig doch eine außerordentliche Grazie der Linienführung. Diez hat als Lehrer der Münchner Akademie eine Anzahl hervorragender Schüler herangebildet und sein größter Ruhm dabei ist es, daß diese dann nicht etwa Miniatur-Dieze, sondern eigene Persönlichkeiten geworden sind.





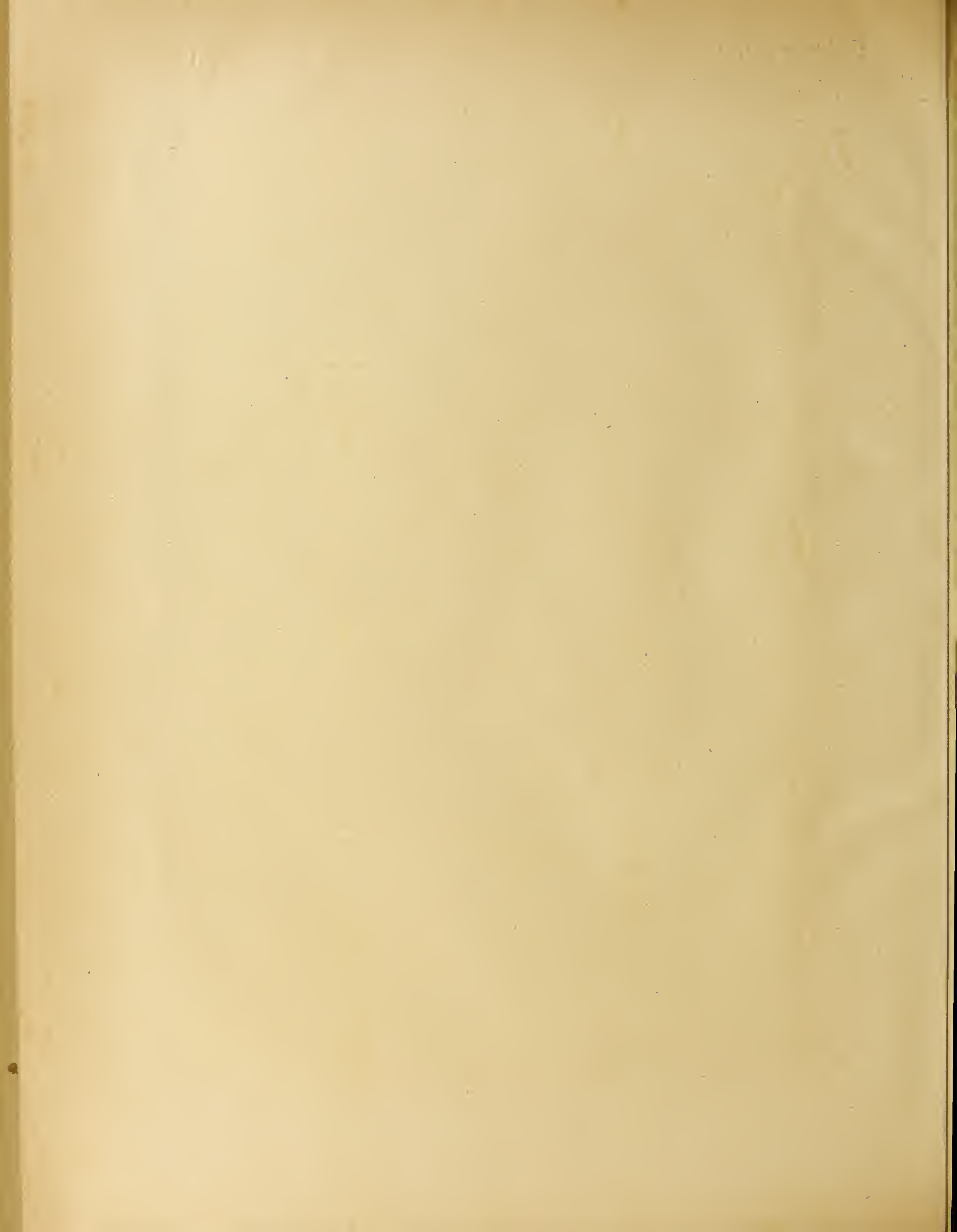


Ludwig Willroider

(geb. 11. Januar 1845 zu Villach [Kärnten], lebt in München)

Landschaft

Als Ludwig Willroider im Jahre 1868 nach München wanderte, um Maler zu werden, hoffte er, in der Schule Adolf Liers, des deutschen Großmeisters der intimen Landschaft, unterzukommen. Aber die Schule war überfüllt und für ihn war kein Platz mehr. So wagte er die Sache denn auf eigene Faust und ist einer der besten deutschen Landschafter geworden, ohne je eine Kunstschule besucht zu haben. Ganz ohne Anleitung blieb er freilich nicht. Sowohl Adolf Lier, als auch der ältere Eduard Schleich und Karl Ebert suchten den hochbegabten jungen Maler in seiner Werkstatt auf und gingen ihm mit gutem Rat an die Hand. Zuerst kam Schleich, sah, was der Anfänger gemacht hatte und meinte, so sei's nicht das Rechte: „Zuerst Hell und Dunkel auseinanderhalten, daß die große Wirkung fest steht — dann erst alles andere!" Gehorsam tat der Lernbegierige nach dieser Anleitung. Jetzt kam Meister Lier: „Was Sie da gemacht haben, mein lieber Freund, ist gar nichts! Zuerst müssen Sie die Zeichnung haben und dann nach und nach zur Farbe kommen." Und als Karl Ebert erschien und sah, was Willroider nun nach dieser Anleitung fertig gebracht hatte, sagte er: „Ja, was machen Sie denn da! Das ist falsch! Zuerst die Farbe!" Es waren drei große Maler, die dem Jüngling die wertvolle Gabe ihres Rates zuteil werden ließen, drei so große, daß sie erst jetzt, zum Teil fast ein Menschenalter nach ihrem Tode, anfangen nach Gebühr gewürdigt zu werden. Aber man wird doch begreiflich finden, wenn der junge Willroider es vorzog, sich seinen Weg von da ab selbst zu suchen. Er fand sogar einen Weg, der ihm erlaubte, allen jenen drei, anscheinend so stark divergierenden Ratschlägen zusammen gerecht zu werden. In allen Bildern des Künstlers wird das Bestreben nach einer wirksamen und harmonischen Verteilung der Licht- und Schattenmassen offenbar. Die Zeichnung, die Form der Landschaft wird von ihm stets mit besonderer Liebe behandelt und das erste, was er dann auf der Leinwand beim Arbeiten festhält, ist der farbige Akkord. Willroider ist kein Vedutenmaler, kein Landschafter, der sich damit begnügt, seine Lieblingsmotive und bevorzugtere Stimmungen nett und sauber auf die Leinwand zu bringen; er ist ein Mann von ganz ungewöhnlich reicher und schöpferischer Phantasie, ein Maler, der wohl vor der Natur in einer ungeheueren Zahl großenteils prachtvoller Studien sein Können bildete und sein Gedächtnis mit Erinnerungsbildern sättigte, aber alles dieses Material immer wieder neu in sich verarbeitet. Als ihn vor ein paar Jahren ein schweres Leiden längere Zeit von der Staffelei fern hielt, schuf er in wahrhaft erstaunlicher Fülle und Leichtigkeit kleinere landschaftliche Handzeichnungen von höchstem künstlerischen Werte, Blätter, die so leicht keiner als Improvisationen erkannt hätte und deren Vorwürfe er doch nur mit den Augen seiner Vorstellungskraft erschaut hatte. Und Gegenstücke dazu sind dann etliche Riesenbilder, die seinen Namen berühmt gemacht haben und in denen er seinen malerischen Tatendrang auslebte, so die fünfeinhalb Meter breite Sündflut in der Münchener Pinakothek, das gleichgroße Bild „Nach der Sündflut" in der Galerie von Mainz. Das sind Schöpfungen von dramatischer Größe, die nur unter der Hand eines tiefen, denkenden Naturkenners und genialen Zeichners, aber auch nur aus der Phantasie eines Poeten heraus entstehen konnten. Man sieht, wie wenig eng die Grenzen seiner Kunst gesteckt sind, wie wenig er sich auf ein Spezialfach beschränkt. Seine bestimmten Lieblingsgebiete hat er freilich. Er liebt den Sommer und den Herbst in unserem süddeutschen Flachland, wolkige Himmel in allen unerschöpflichen mannigfaltigen Phasen ihrer Beleuchtung, Landschaften mit dunklen Baumgruppen von starker, einfacher Silhouette, denen selten ein stilles, spiegelndes Wasser fehlt. Unter den zahllosen Entwürfen und Studien in seinem Atelier wird man vergeblich nach besonders „pittoresken" Beleuchtungen und wilden Naturformen suchen, er hat wenige Bilder aus dem Hochgebirge gemalt und wenig flammende Abendhimmel oder anderes Naturfeuerwerk. Von jenen heroischen Sündflutbildern und dem Waldbrand, der nach Eisenach kam, abgesehen, liegt fast auf allen seinen Bildern eine große Ruhe und Friedlichkeit — der Abglanz eines sicheren, zielbewußten und vornehm ausgeglichenen Charakters.







Max Giese

(geboren in Düsseldorf 1867, lebt in München)

Die Seilerbahn

Man spricht zuweilen von einem kräftigen Erdgeruch im Anblick künstlerischer Schöpfungen, und jeder weiß, was man damit besagen will. So wenn Gerhart Hauptmanns schlesische Arbeiter auf der Bühne leben, oder wenn Constantin Meunier die belgischen Kohlengräber in ihrem eintönigen Dasein zu monumentaler Erscheinung bringt, aber auch wenn wir vor den alpinen Majestäten eines Giovanni Segantini stehen, wenn wir die schwermütigen Heidelandschaften der Worpsweder Maler oder die von Nebelduft erfüllten Gegenden der Glasgowboys betrachten. Die Beispiele ließen sich verzehnfachen. Ich halte es für ein Zeichen gerade des hohen Grades von Kunstgehalt solcher Werke, daß der Beschauer nicht in erster Linie das Können ihrer Urheber ins Auge faßt, nicht deren technische Errungenschaften zuerst empfindet, sondern daß das Motiv selbst so eindringlich auf ihn wirkt, daß es ihn zu einem Miterleben zwingt. Es ist vielleicht doch zu viel in den letzten Zeiten von dem Können in der Kunst geredet worden, oft wurde das Können an und für sich schon als höchster Maßstab des Kunstwerkes gepriesen; wie mancher Künstler hat seine Persönlichkeit geopfert, um ein bloßer Könner zu werden, wie sehr wurde zuweilen ein neues vom Auslande importiertes Rezept in der Malerei überschätzt. Es war vor etwa zehn Jahren, als eine Anzahl jüngerer Dresdner Künstler von einer gewissen Nuance der Freilichtmalerei so eingenommen wurde, daß sie sich allesamt in das Tal von Goppeln im Süden der Stadt hinsetzten, „eine Kolonie gründeten", und stets dieselbe Landschaft mit ihren dürftigen Reizen zur Zeit des Spätherbstes und des Vorfrühlings in zarten lichten wie von Mehltau überdeckten Tönen malten. Alle diese Bilder von damals besaßen eine bestimmte Familienähnlichkeit, sie waren oft nur anempfundene Nachahmungen stärkerer ausländischer oder im Auslande geschulter Kräfte. Aber wer zu jener Zeit eine andere Malweise übte, die Natur mit anderen Augen ansah und für die Stimmungen und satten Farben des Sommers und des farbenfrohen Herbstes ein Auge hatte, der wurde geringer eingeschätzt. Wer unter den jüngeren Malern nicht zu der Kolonie gehörte und seine eigenen Wege ging, der hatte unter seinen Kunstgenossen einen schwierigen Stand. Wer fragt heute noch nach der Schule von Goppeln? Jene Zeit war für die Besten zum Glück nur eine vorübergegangene Phase der Entwickelung. Andere Dresdner Künstler hatten es von vornherein verschmäht, jene Mode mitzumachen, und unter diesen stand mit seinen Werken im stärksten Gegensatz zu den Goppelnern lichten farblosen und nüchternen Bildern Max Giese. Nicht etwa, daß er damals schon ein fertiger zielsicherer Meister gewesen wäre. Mochte noch manches Bild unsicher vorgetragen sein, eine skizzenhafte, mit dekorativen Wirkungen zufriedene Manier nicht unbemerkt bleiben, das war aber auch damals schon unverkennbar: in ihm steckte eine bedeutende koloristische Kraft, der es gelang, die verschiedenartigsten Farbenstimmungen aus der Natur herauszuholen, mehr die kräftigen derberen, als die zarten feineren. Anregungen von auswärts scheinen ihn nicht bestimmt zu haben. Seine Lehrzeit bei Ludwig Dill, nachdem er die Akademie verlassen hatte, war doch zu kurz, als daß man an einen Einfluß des damals selbst noch suchenden Meisters denken könnte. Die Natur selbst hatte den größten Einfluß auf ihn, zumeist dann, wenn sie in voller Reife und in kraftvollem Leben sich offenbarte, mochte er mit den Fischern von Chioggia zusammenleben oder mit denen von Wollin, mochte er die holländischen Bäuerinnen am Seestrand belauschen oder die wendischen in dem vielarmigen Wasserland des Spreewalds, mochte er das Landleben in Schlesien beobachten oder in der Umgebung von München und an den kleinen malerisch gelegenen fränkischen Städten des Maingebietes. Von Dresden aus war Max Giese nach München übergesiedelt und es begann für ihn eine stille aber arbeitsreiche Zeit des Sammelns und der Sammlung seiner künstlerischen Kräfte. Erst in dieser zweiten durch Reisen vielfach unterbrochenen Entwickelungsperiode ist der Künstler zu dem geworden, was er heute ist und in seinem Bilde „Die Seilerbahn" sich uns zeigt. In München lernte man erst im vergangen Jahre seine künstlerischen Qualitäten kennen, als er in einer Kollektivausstellung die Resultate einer etwa zehnjährigen Arbeit vorführte: Ölbilder, Gouachen und Aquarelle, Kohle- und Federzeichnungen. Hiermit legte er den Grund zu seiner heutigen Wertschätzung und Stellung unter den Münchener Künstlern. Da war keine Anlehnung an eine bereits vorhandene, von andern geschaffene und approbierte Ausdrucksweise, man erkannte eine selbständige künstlerische Persönlichkeit, die nur in andauerndem Verkehr mit der Natur sich zu einer überaus prägnanten Sprache und dem Erfassen eindrucksvoller Stimmungen durchgerungen hatte. Das waren alles Bilder und keine Naturausschnitte, Bilder nicht etwa im landläufigen Sinne, sondern typische Repräsentanten des Landschaftscharakters einer bestimmten Gegend in Deutschland. es sprach echt deutsche Kunst aus ihnen, und eine seltene Beherrschung des Raumes und des Lebens im Raume, in Luft und Licht und Farbe. Es lebt alles vor unseren Augen! Selbst in der einfarbigen Kohlezeichnung sehen wir diese Freude an der Wiedergabe des Lebens, aber in den farbigen Bildern steht das alles scheinbar unmittelbar vor unseren Augen: das Häusermeer und die kleine einsame Hütte, die blühenden Felder und die Baumgruppen, das fließende Wasser und die eilenden Wolken und mitten drin die bodenwüchsigen Menschen bei ihrer Arbeit — „Erdgeruch"







Franz v. Stuck

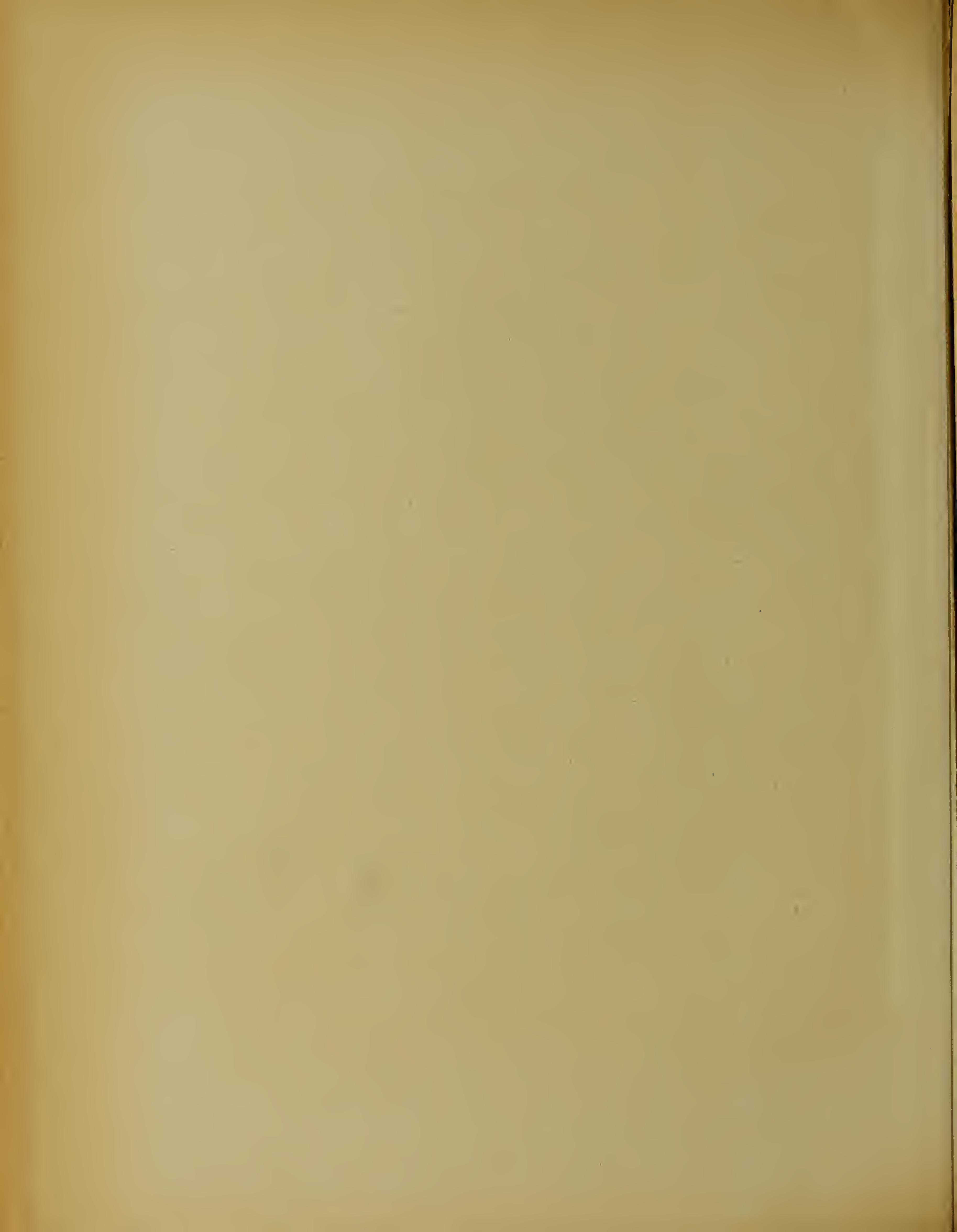
(geb 23. Februar 1863 zu Tettenweis, lebt in München)

Neckerei

In unserer heutigen Kunstepoche spielen Richtungen und Strömungen eine größere Rolle, als Persönlichkeiten. Eine so straff und klar abgeschlossene Individualität, wie die Franz Stucks ist eine höchst seltene Erscheinung geworden, eine Individualität, die frei und unabhängig vom Zeitgeschmack für sich selbst dasteht und sich selber durchsetzt. Die Kraft und Wucht, das lodernde sinnliche Feuer seines Talentes lassen ihn ebenso einzigartig erscheinen, wie seine beispiellose technische Sicherheit und seine souveräne Beherrschung der dekorativen Mittel. Er hat Gegner, die ihm heute die Verwandtschaft seiner Kunst mit dem Kunstgewerblichen vorhalten. Sie sollten ihn, wenn sie gerecht sein wollten, gerade darum rühmen, daß er der erste tatkräftige Pionier moderner Zierkunst schon als blutjunger Akademiker gewesen ist, und sie sollten erkennen, daß gerade das Größte und Beste in seinem Stil in jener frühen kunstgewerblichen Betätigung wurzelt, die Prägnanz seiner Darstellung, die unübertroffene Fähigkeit, im kleinsten Punkt die höchste Kraft zu sammeln, viel mit wenigem zu sagen. Wer von Stuck verlangt, daß er um der Palette willen malen soll, hat ihn nie verstanden. Für ihn ist die Palette um der Formen, Gedanken, um der dekorativen Werte willen da, die er gestalten will, und je reifer er wird, desto stählerner und schärfer wird seine Form. Nur gelegentlich hat er früher mit Farbe, Licht und Tönen gespielt in ein paar Landschaften und Fabelbildern und gezeigt, daß ihm auch dies so wenig Schwierigkeiten macht wie irgend ein anderes. Aber es entsprach nicht oder genügte doch auf die Dauer nicht seinem Wesen, das aus einem Guſſe ist, von wo man es ansieht. Und im Grundzug dieses Wesens ist er ein dekorativer Künstler. Nach dieser Richtung hat er auch seine Malerei ausgestaltet, deren Schöpfungen man nicht in den Ausstellungen neben Impressionisten, Veristen und anderen Isten sehen muß, wenn man sie verstehen will. Er strebt ja genau das Gegenteil von dem an, was die von einigen jetzt als allein maßgebend gepriesenen Eindrucksmaler wollen, nicht ein Festhalten des flüchtigen Eindrucks von den Erscheinungen, sondern ein Festhalten ihres Dauerwertes, wenn man so sagen darf. Was es nun sei, eine Naturstimmung oder eine Naturkraft, vertieft und verkörpert durch die vertrauten Fabelgestalten der Antike oder der Rassereiz eines Weibes, eine religiöse Idee oder der geistige Ausdruck eines Männerkopfes — immer gibt Stuck etwas wie eine Quintessenz, einen kostbaren reinen Auszug. Und was die Mittel des Ausdrucks angeht — nicht dessen Stil, natürlich! — bekennt er sich wohl zum Evangelium Franz v. Lenbachs, dessen Sinn für den „Reiz der Tafel", dessen Neigung, ein Bild als Juwel zu behandeln und zu fassen, er teilt. Von hohem Interesse ist es, zu verfolgen, wie der dekorative Reichtum der Bilder Franz Stucks seinen Ursprung in einer genialen Sparsamkeit, in der seltenen Fähigkeit hat, nur das Wesentliche einer Sache zu gestalten, alles Nebensächliche zu übersehen. Die intimen Reize seiner Malerei, die so sorgsam Haus hält mit den Kostbarkeiten der Farbe, liegen freilich nicht da, wo sie die Apostel der raffinierten französischen Palettenkunst gesucht haben wollen, sondern sie weisen eher auf Holbein und Frühere zurück; namentlich gilt das von Werken der letzteren Zeit, in der sich Stuck eine eminent feine und geschmackvolle Temperamanier zurechtgelegt hat, welche seinen zierkünstlerischen Absichten besonders gut entspricht und Wirkungen von oft ganz rätselhafter Innigkeit erreicht. Daß er dabei nicht überraffiniert und flach wird, dafür sorgt schon die kraftstrotzende Fülle, die immer wieder mit loderndem Feuer durchbrechende Rassigkeit seiner Natur. Er ist ein Vollmensch von derb gesundem, bis zur Gewalttätigkeit starkem Organismus und nicht umsonst sind Faunen, Satyrn und Kentauren, Bacchantinnen, Nixen und andere Geschöpfe der Urkraft seine Lieblinge, die er ebenso lebendig als lustig uns vorführt.







Wilhelm von Volz

(geb. 8. Dezember 1855, gest. 7. Juli 1901)

Sta. Caecilia

Wilhelm von Volz rüstete sich eben, an der Begräbnisfeier seines Freundes Arthur Langhammer teilzunehmen, da trat ihn der Tod plötzlich an und die Münchener Kunst verlor zwei vielversprechende jüngere Meister an einem Tag. Zu den „Jüngeren", ja zu den Jungen durfte man W. von Volz rechnen, denn er schien mit seinen 46 Jahren noch im Beginn seiner künstlerischen Laufbahn zu sein, seine Kräfte wollten sich immer schöner entfalten, da entsank ihm der Pinsel auf immer. Er war einer von den Neoidealisten, gestaltungsfroh und reich an Phantasie und künstlerischer Anmut, fern jeder Pose, an eine ehrliche und gesunde Art schon durch seine warme Naturliebe gebunden. Dabei beherrschte Volz die Form meisterlich und die Farbe nicht minder, namentlich im Sinne des Dekorativen. Auf letzterem Gebiet lag auch wohl der Schwerpunkt von Volz' reicher Begabung, wie eines seiner letzten Werke, der Wandbilderzyklus für das Restaurant der neuen Münchener Börse, prächtig erwies. Er hat diese Aufgabe mit vollsaftigem, derbkraftvollen Humor und seltenem zierkünstlerischen Geschmacke bewältigt und gezeigt, daß er wie wenige berufen war, in solchen Bildern reichste dekorative Wirkung mit ebenso reichem Gedankeninhalt zu vereinigen. — W. von Volz wurde in Karlsruhe geboren, wo er auch 1875 in die Kunstschule eintrat. Er war zunächst bei Gussow tätig und hatte Max Klinger und Ludwig von Hofmann zu Mitschülern, dann kam er zu Ferdinand Keller. Bestimmend auf seine Ausdrucksweise hat keiner der beiden gewirkt und auch seine spätere Pariser Studienzeit, wo er bei den vornehm kühlen Akademikern Jules Lefèbvre und Bouguereau arbeitete, hat seinen Stil nicht beeinflußt. Er ist immer der gemütvolle Deutsche mit einem Zug zu wohltätiger Herbheit geblieben. Ein paar Jahre hat er (von 1886—1888) an der Karlsruher Kunstgewerbeschule gewirkt, dann kamen wieder Wanderjahre, bis er sich 1891 dauernd in München niederließ. Sein erster großer Münchener Erfolg, der ihm eine Medaille brachte, war die „Madonna im Grünen" von 1889, dann erschien 1890 ein „Traum der heiligen Cäcilia", 1890 ein figurenreiches und ganz realistisches Bild, „Kinderpredigt in der Kirche Ara Coeli", die Frucht seiner jüngsten Reise nach Italien, 1893 wieder eine träumende „St. Cäcilia", das Bild, das unsere Farbentafel wiedergibt. Die Heilige ist während des Musizierens süß entschlummert und nun naht ihr im Traume ein Schwarm von Engeln, der frommen Künstlerin aufzuspielen. Es sind keine konventionellen „italienischen" Putten, sondern frischlebendige, modern gesehene und sicherlich germanische Kinder, kindlich-ungeschickt und nicht barock-zierlich in ihren Bewegungen. Eine schlichte, helle deutsche Frühlingslandschaft mit blühendem Flieder bildet den Hintergrund. — Ein farbenreicher großer „Musenreigen" ist im Jahre 1896, eine tiefergreifende Grablegung von ganz eigenartiger Erfindung 1897 von W. Volz' Staffelei gekommen. Dann beschäftigte er sich wieder mit dekorativen Arbeiten, war Sieger in einer Konkurrenz um Entwürfe für die Ausmalung der Kuppelhalle von Münchens östlichem Friedhof, schmückte hier die chirurgische Klinik mit einem liebenswürdigen Freskobild, gab ein köstliches Prachtwerk, das Schäferspiel „Mopsus", mit humor- und anmutreichen Zeichnungen und eigener Vertonung eines Textes von A. Mendelssohn heraus und malte schließlich die großen Wandbilder für das obengenannte Restaurant. Seine Nachlaßausstellung in den Räumen der Münchener „Sezession", deren Mitglied er war, hat gezeigt, wie sehr dieser liebenswürdige Künstler innerlich „voller Figur" war, wie viel er noch zu sagen und zu geben hatte, wie frisch und unversiegbar der Quell seiner Phantasie floß.





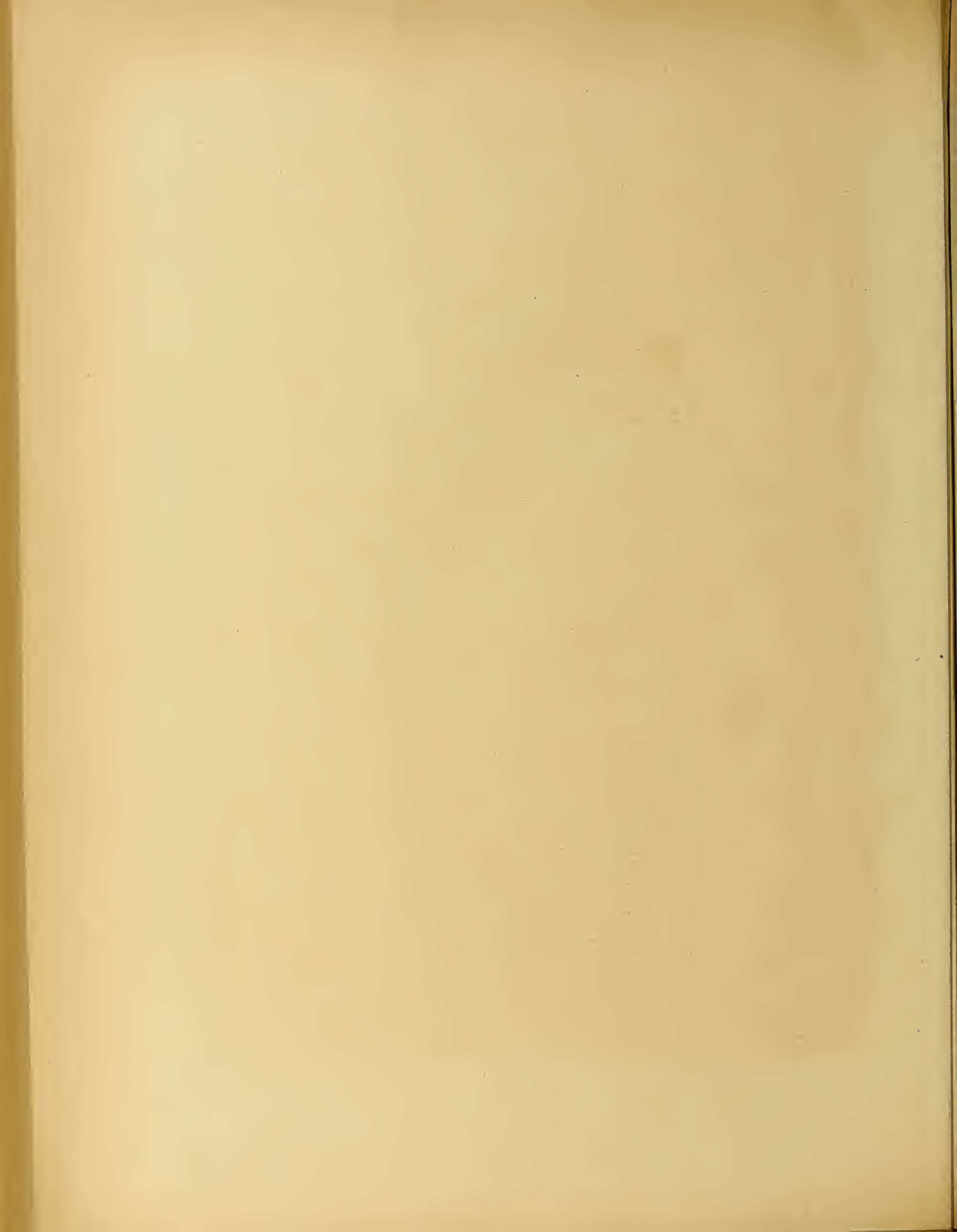


Walter Geffken

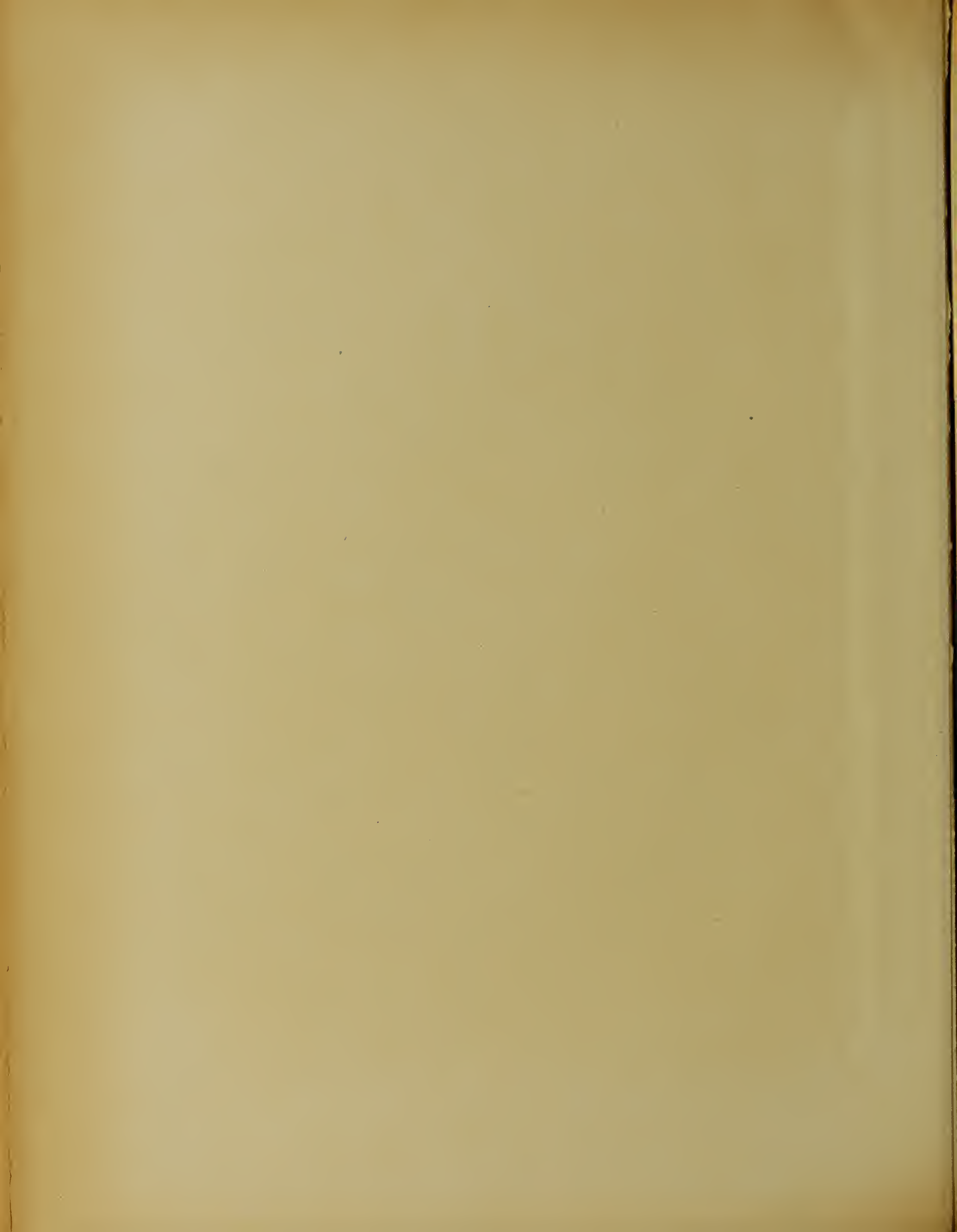
(geb. Hamburg 4. April 1872, lebt in München)

Ein Frühlingslied

Was den eigenartigen, höchst kultivierten Reiz von Walter Geffkens Kunst ausmacht, ist das Zusammenwirken von Phantasie und Technik, oder besser von dichterischer und malerischer Erfindungsgabe. Es wird nicht viele Maler von so vielseitigem Reichtum der Ausdrucksmittel geben, wie ihn und dabei ist durchaus nicht etwa von einem Irrlichtelieren, von einem Naschen an allen Richtungen und einem Mangel an individuellem Stil die Rede, sondern von der Fähigkeit, die Ausdrucksweise dem Stoff immer wieder neuartig und autonom anzupassen. Er hat sich eine Lieblingstechnik zurecht gelegt, die er Ölwischmanier heißt, aber er hat diese selbst wieder so erstaunlich differenziert, daß er aus ihr das Verschiedenartigste herauszuholen weiß, von den einfachsten graphischen Helldunkeleffekten bis zum üppigst blühenden Farbenstrauß. Es handelt sich um eine Malweise, bei der der helle Grund mehr oder minder gleichmäßig mit transparenter Farbe gedeckt und dann aus dem Dunkeln ins Helle aus der nassen Farbe herausgearbeitet wird, mutatis mutandis wie etwa beim Mezzotintostich. Mit einfarbigen Tafeln, meist Tierstücken, Geflügelbildern, fing Geffken an und der geschmackvolle Gegensatz seiner satten, durchscheinenden Tiefen zu den weichgerundeten Lichtpartien lieh den grün, braun oder blau gehaltenen Bildern großen Reiz. Nun hat er aber sein Verfahren längst durch die Farbe bereichert und dabei seltsam geheimnisvolle und angenehme koloristische Harmonien erreicht, wobei er nach Bedarf bald den Wirkungen alter Farbenstiche nahe kommt, bald tief, saftig, volltönig arbeitet. Er hat kein eng begrenztes, ja überhaupt kaum ein begrenztes Stoffgebiet. Aber mit Vorliebe schildert er das Treiben des 18. Jahrhunderts und weiß dabei seine Hof- und Gartenszenen, seine Schilderungen geschmückter Reifrockdamen und gezierter Kavaliere mit einem Hauch von Romantik zu verklären, daß den Beschauer oft jener wohlige Schauder überkommt, der vom echt Märchenhaften ausgeht. Zur rechten Zeit macht er wohl direkt einen Ausflug ins romantische Land, wie auch in unserem Bilde einer Geigerin, die niedlichen Frühlingsgöttern zum Tanze aufspielt. Dies Bild ist übrigens nicht, oder höchstens in einem ganz kleinen Teil, in Ölwischmanier gearbeitet. Geffken hat auch sonst in anderer Malart schon das Verschiedenartigste geschaffen; einige kräftig realistische Bauernbilder, geschmackvolle und gesunde Bildnisse kleinen und großen Formats, so einmal ein 1905 im Münchener Glaspalast preisgekröntes Gruppenbildnis einiger seiner Freunde, ein großes Bild seiner spielenden Kinder, ein sehr anziehendes und vornehmes Porträt seiner Gattin usw. Er ist gewiß kein Sensationsjäger und doch überrascht er fast mit jedem Jahre in dem, was er ausstellt, wieder durch neue Seiten seiner feinsinnigen und eminent geschmackvollen Kunst, in der das Wie und das Was so eng miteinander verbunden sind, daß es schwer wird, zu entscheiden, welches aus dem anderen hervorgegangen sei, die Technik aus dem Gegenstande, oder der stoffliche Gedanke aus dem farbigen, aus den Eigentümlichkeiten der jeweiligen Malweise. — Durch sichtbare Fäden hängt Walter Geffken mit keiner „Schule" zusammen. Seine Ausbildung erhielt er in Paris, wo auf der Académie Julian die starken Könner Benjamin Constant und Jean Paul Laurens seine Meister waren. Die erste Grundlage seines zeichnerischen Könnens war in München in der trefflichen Knirr-Schule gelegt worden, 1889—91. Nach seinen drei Pariser Studienjahren lebte er in Italien, hauptsächlich in Rom und von hier aus schickte er seine ersten Arbeiten nach München. Nach seiner Rückkehr siedelte er sich in der Isarstadt an und seine geistreiche, bewegliche, gestaltungskräftige Kunst schuf ihm hier bald eine sehr geachtete Stellung. Geffken ist Mitglied der sogenannten Luitpoldgruppe, die ihre jährliche Ausstellung im Anschluß an die Münchener Künstlergenossenschaft im Glaspalast hält.





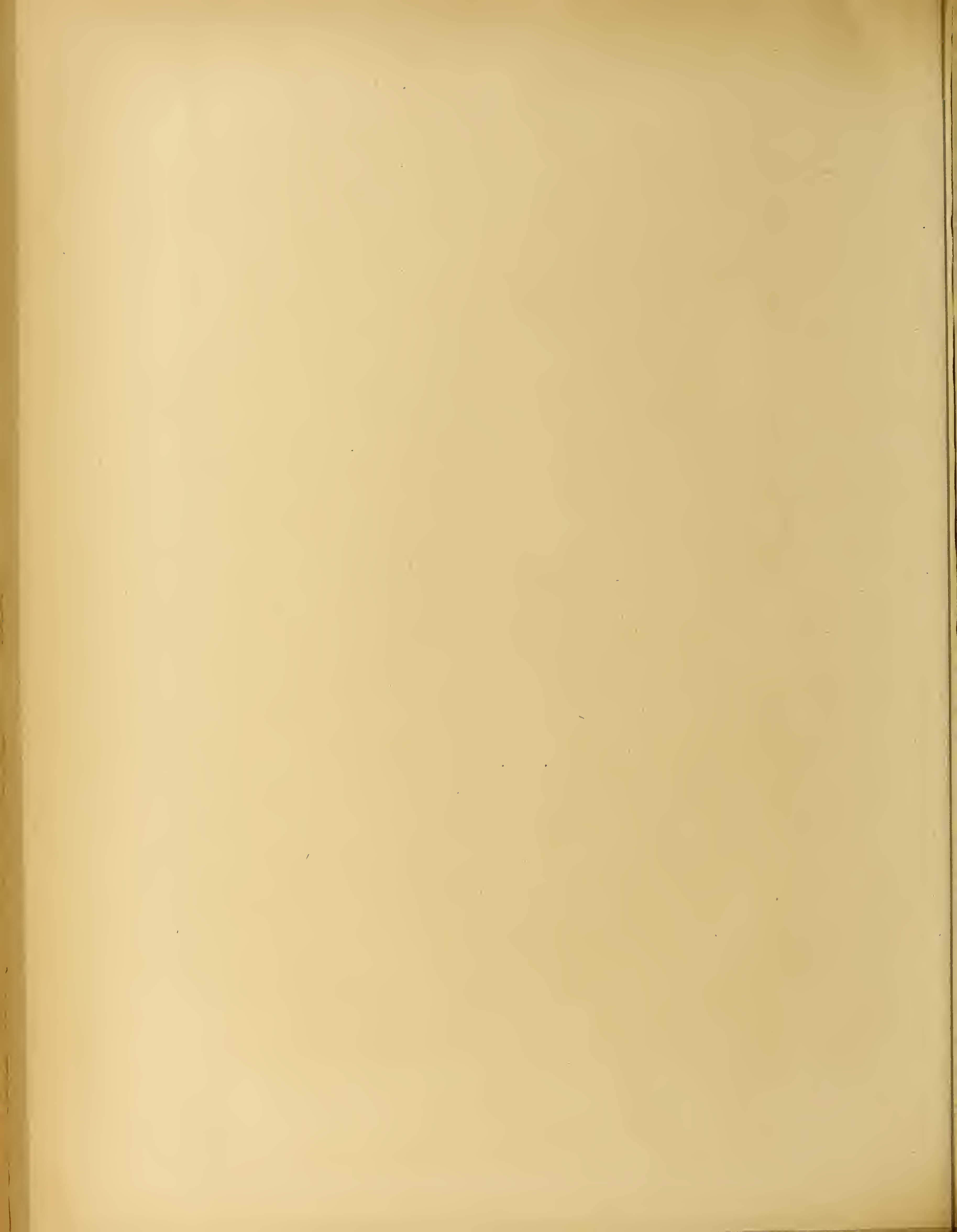


Fritz August von Kaulbach

(geboren 2. Juni 1850, lebt in München)

Bacchantinnen

In Fritz August von Kaulbach ist so recht die künstlerische Eleganz der nachpilotyschen Münchener Malerei verkörpert, die von Makart neue und glänzende koloristische Anregungen, durch den wiedererwachten Sinn für den Meister der Renaissance aber eine straffere Schulung in bezug auf die Form erhalten hatte. Gelernt hatte Fritz August Kaulbach unter der Anleitung seines Vaters in Hannover und dann auf der Nürnberger Kunstschule genug, um, als er zwanzigjährig in seine Geburtsstadt München zurückkam, nicht mehr der direkten Anleitung in einem Meisteratelier zu bedürfen. Er machte bald selbständig seinen Weg und nahm lebhaften Anteil an dem schnell und schön aufblühenden Münchener Kunstleben der siebziger Jahre. Es war eine Zeit der Umwertung künstlerischer Werte, wie die heutige, einer Umwertung, die freilich Piloty schon eingeleitet hatte. Sie brachte vor allem einen neuen Begriff des Malerischen, der Abwendung von jenem kühlen Klassizismus, für den die Farbe schließlich nur ein Mittel war, um Flächen auszufüllen. Ein reicherer dekorativer Geschmack trat wieder in seine Rechte und fand in München guten Boden unter den jungen Malern, die sich keck losmachten von der gespreizten Leerheit der letzten Nazarenerepigonen und mit Jubel den Vorwurf, daß sie „Allotria" trieben durch die fröhliche Gründung einer Künstlergesellschaft gleichen Namens quittierten. Einer der führenden, flottesten Geister in diesem Kreise war Fritz August von Kaulbach und seine prächtigen Karikaturen, die ebenbürtig neben Busch und Oberländer stehen, prangten in dessen Mappen. Die neuerwachte Vorliebe für die Romantik der deutschen Renaissance macht sich in Kaulbachs Bildern seiner ersten Reifezeit stark bemerkbar, bald aber wurde er in seinen malerischen Ausdrucksmitteln immer moderner und freier von den alten Vorbildern. Nur in bezug auf die Festigkeit der Formgebung ist er stets ihrer Führung gefolgt; er war immer einer der elegantesten und sichersten Zeichner Münchens, er war es zu einer Zeit schon, wo die Münchener Maler es zum großen Teil mit diesem Grundelement ihrer Kunst recht leicht nahmen und er war es auf allen Gebieten. Wie arm war die Linie, war die fast ornamental ausgebildete „schöne Kontur" unter den Meistern der klassizistischen Epoche und ihrer nächsten Epigonen gegen die reiche, feine, lebendig bewegte und reizvolle Zeichnung, durch die Fritz August Kaulbach beispielsweise in seinen ersten, Ende der siebziger Jahre ausgestellten Frauenköpfen in Pastell Bewunderung erregte! Es war dies ein Fortschritt, der fast Offenbarung heißen durfte in München und kaum kleiner war in seiner Art, als der, den ein Jahrzehnt früher der junge Leibl auf dem Gebiete des Malens errang. Die Generation von heute, die an einen herberen und derberen Realismus gewöhnt worden ist, wird kaum mehr verstehen können, wie realistisch in ihrer Art uns damals diese in innigster und liebevollster Anschauung der Natur gewonnene Ausdrucksweise erschien! Und wie uns mit ihr ein Begriff von dem aufging, was in der Kunst liebenswürdig ist. In der Darstellung Kaulbachs paarten sich — und paaren sich! — immer Temperament und Vornehmheit, was er nun macht, Bildnisse, oder dekorative Idealköpfe, Kompositionen großen Stils, oder Karikaturen. In den letzteren nicht zuletzt! Wie ist er da hinreißend lustig, wie genial in der Übertreibung und immer durch und durch nobel! Und wie sind seine dekorativen Stücke von vollblütiger Sinnenfreudigkeit belebt, von der „Schützenliesel" von 1881 an bis zu unserer, fast zwanzig Jahre später entstandenen Gruppe von Bacchantinnen aus der Sammlung Knorr in München. Sinnliche Schönheit und Dezenz — Temperament und Vornehmheit, das sind eben Begriffe, die zusammen den besten Klang geben. Im übrigen ist die „dekorative Kunst" immer eine stille Liebe Kaulbachs gewesen. Es gibt in jedem Künstlerleben unerfüllte Träume und so ist es auch dem mit Bildnisaufträgen in fast unerhörter Weise überhäuften, ja geplagten, von den Kunsthändlern um Bilder bestürmten Künstler eigentlich nie vergönnt gewesen, die Gestaltenfülle großer Kompositionen, mit denen er sich gern beschäftigte, auf entsprechenden Wandflächen lebendig werden zu lassen. Hier käme die starke Rasse, die in ihm lebt, die große Lebensfreudigkeit seiner Künstlerseele erst voll zur Geltung. Daß ein so viel begehrter und viel beschäftigter Maler wie er Muße fand und Opfermut genug besaß, zum letzten deutschen Bundesschießen in München ein riesiges Dekorationsbild, „Die alte Liesel" (worin er die alt gewordene „Schützenliesel" humoristisch behandelt), ohne Entgelt zu malen, beweist wohl besser als anderes seine Liebe zur dekorativen Kunst.



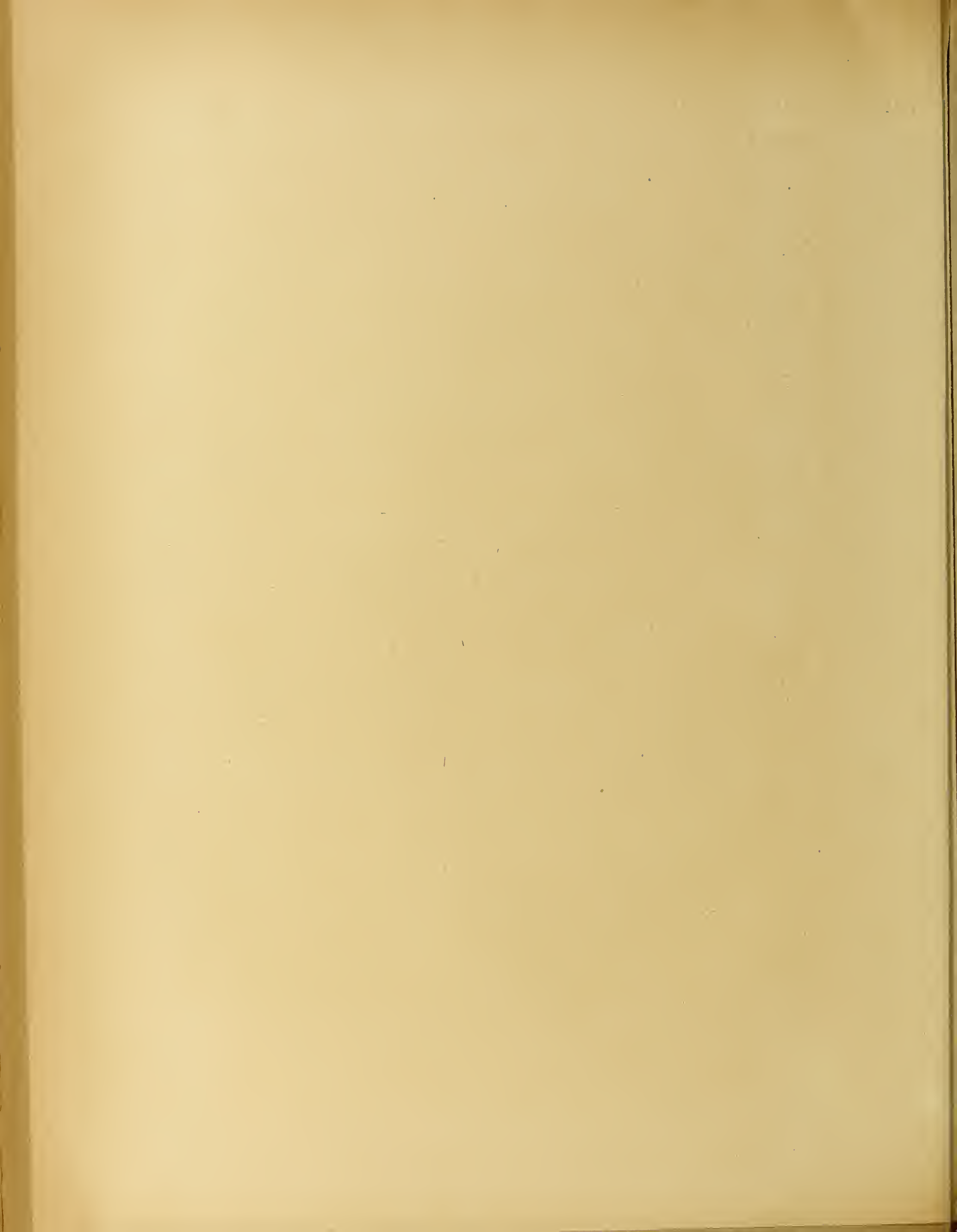




Fritz August v. Kaulbach

Studienkopf

Es ist wohl nicht mehr nötig zu sagen, daß Fritz August v. Kaulbach einer der ersten Kenner und Darsteller weiblicher Schönheit, einer der ersten Meister des Frauenporträts in Deutschland ist. Er hat manche künstlerische Wandlung durchgemacht — die Göttin von Cythere ist immer der Genius seiner Kunst geblieben. In Bildern, die zu zählen müßig und mühsam wäre, hat er alle Phasen weiblichen Reizes erschöpft, hat er die dralle Schenkdirne mit schäumenden Maßkrügen in der Hand ebenso wahr und anziehend dargestellt, wie die zartesten weiblichen Blüten der vornehmsten Schichten. Die Prinzessinnen der Geburt und des Mammons, der Welt und der Halbwelt, der Rasse und des Geistes. Seine ureigentlichste Domäne ist das Gebiet der Dame, jenes Wesens, in dem die höchsten Reize des Geschlechtes mit den höchsten Bildungen der Kultur sich vereinigen, in denen so oft eine berückende sinnliche Anmut Hand in Hand geht mit kühler Vornehmheit und bewußter Gebärde. Diese Spezialität, zu der nicht nur ein ungewöhnlich geschultes Auge und eine gar leichte und sichere Hand gehören, sondern so manche technische Virtuosität, wie ein verfeinerter Geschmack im allgemeinen und der bei Malern nicht allzu häufig gefundene Sinn für den Schick der Kleidung, für die „Toilette“ — diese Sonderkunst ist es wohl zunächst, die Fritz August von Kaulbach einen Ruhm verschaffte, der weit übers Meer reicht und ihm die Königs- und Kaiserschlösser so gut öffnet wie die Paläste der Dollarfürsten. Sie offenbarte sich schon in den frühesten Arbeiten, die ihn bekannt machten, schon in jenen üppigen Renaissance-Kostümstücken der siebziger Jahre, in denen der damals blutjunge Künstler noch stark unter dem Einfluß Hans Makarts stand und die durch den Farbendruck in Deutschland nicht wenig verbreitet und diskreditiert wurden, sie zeigte sich in einer Anzahl eleganter früher Genrebilder mit holden Mädchen- und Frauengestalten, in superb gezeichneten Studienköpfen, in zahlreichen Beiträgen und Festkarten, welche Kaulbach für die großen Münchner Feste entworfen hat. Überall ist das Thema vom Weibe mit ebensoviel Gründlichkeit als Feuer behandelt und mit geistvollem Eingehen auf die Vielgestaltigkeit der weiblichen Erscheinung. Am glücklichsten, anziehendsten natürlich da, wo der Künstler ganz ungehindert dem eignen Sinn folgen durfte und nicht unter dem Zwange arbeiten mußte, ein Repräsentationsbild zu schaffen — denn das bleibt nun einmal dem Maler von Königinnen und Prinzessinnen nicht erspart, so widerwillig er sich darein fügen mag. So spricht eine Fülle von Glück und Lebensfreudigkeit aus der Reihe von Bildnissen, die er nach seiner zweiten, schönen Gattin gemalt hat und nach dem Dreiblatt reizender Töchterchen, die sie ihm schenkte. Unter den Porträts der ersteren, unter denen der Kinder sind Stücke, die sich in vollen Ehren neben Meisterschöpfungen unserer großen alten Maler behaupten, so frisch, so vollsaftig und lebenswarm und so farbenfroh — und so keck und sicher im ersten Wurfe geschaffen! Kaulbach gehört zu den wenigen, die in späteren Jahren eine neue und erst die schönste Blüte ihrer Künstlerschaft und ihre Produktionskraft erleben, die ein reiches, in Dezennien aufgesammeltes Können nicht zu Routiniers, sondern erst richtig zu Meistern macht. Der edle und schöne Frauenkopf, den unser Blatt nachbildet, ist eine sehr charakteristische Probe dieses gereiften Könnens. Wurde er doch, lebensgroß, wie das Original ist, in drei Stunden fertig gemacht, fertig, daß einem Verständigen jeder Strich Sorgen machen müßte, der etwa noch daran getan würde. Und wie schön ist die Farbe, dieser Dreiklang von Braun, dunklem Blau und gedämpftem Grün, wie groß und frei steht dies feingeschnittene Haupt im Raum! In jeder Art ist dies Bild das Werk ganz besonders gesegneter Stunden!







Franz von Lenbach

(geb. zu Schrobenhausen [Ob.-Bayern] 13. Dezember 1836,
gest. 6. Mai 1904 in München)

Bildnis des Fürsten Bismarck

Zu jenen Künstlern unserer Tage, in deren Leben sich Verdienst und Glück am wunderbarsten verkettet haben, gehört Franz von Lenbach. Mit rastloser Arbeitskraft und nimmermüder Energie hat sich der Sohn eines armen Maurers in Schrobenhausen zu einer Höhe des Lebens und der künstlerischen Geltung aufgeschwungen, wie sie in der Neuzeit kein deutscher Meister der bildenden Kunst inne hatte. Über sein wuchtiges, an den Alten erzogenes, in beispielloser Arbeitsfreude weitergebildetes Können, über sein einziges Vermögen, im Bildnis Charaktere herauszuheben, über seine Seelen- und Herzensmalerei ist weiter nichts mehr zu sagen. Solches Verdienst allein bringt aber einen Mann noch nicht mit Sicherheit auf jene Höhen; das Glück hat ihn an die Hand genommen und geleitet von Anfang an, er hat sich die Freundschaft und die Achtung der Großen durch seine Persönlichkeit erzwungen, er ist, ohne einen Zoll breit von seinem künstlerischen Boden zu weichen, der Maler der Kaiser und Könige, der Maler der großen Männer seiner Zeit geworden. Und vor allem der Maler Otto von Bismarcks, des größten von allen! Als Bismarckmaler allein hat Lenbach sich die Unvergänglichkeit seines Ruhmes gesichert; stellen wir uns das Antlitz des Alten vor, das auf der Welt und gar in deutschen Landen bekannter geworden ist, als irgend ein anderes Menschengesicht — das des Alten Fritz und des ersten Napoleon vielleicht ausgenommen! — so ist uns diese Vorstellung nahezu untrennbar von Lenbachs Kunst, von den Bismarcktypen, welche seine Hand geprägt. Um die Zeit des Berliner Kongresses hielt er den mächtigen Kopf zum erstenmal auf der Leinwand fest und seine Kunst begleitet das Leben des größten Deutschen der Neuzeit fortan bis zu dessen letzten Tagen. Im vollen, stolzen Bewußtsein seiner Macht, im Wetterlicht seines Zornes, in jovialem Behagen und Frieden seiner Häuslichkeit hat er ihn gemalt, im Waffenschmuck und im Alltagsrock, in der grollenden Resignation der letzten Jahre, einst in ungebrochener Hünenkraft, zuletzt als müden und als kranken Mann. Es gibt kaum eine deutsche Gemäldegalerie, die nicht ihren Lenbach'schen Bismarck besäße und jedes dieser Bilder fast zeigt ihn von anderer Seite, in anderer Auffassung; das unsrige noch auf der Höhe seiner Macht und Lebenskraft in der historisch gewordenen weißen Halsbinde. Er blickt sehr ernst darein, mit dem Ausdruck von Sorge, fast von Wehmut. Man möchte sagen, daß der Mensch Bismarck mehr in diesem Bilde spricht, als der Staatsmann. Und der ganze packende Ausdruck konzentriert sich in den Augen, diesen klaren, tiefen, stahlblauen Augen, die so charakteristisch sind, daß man an einem, von Lenbach gemalten Auge Bismarcks allein den Mann erkennen würde — man kann den Versuch leicht an diesem Blatt durch Verdecken der übrigen Gesichtspartien machen! Alles liegt in diesen Augen, was einen Bismarck groß machte, der stählerne Wille, das klare Denken, die Treue und brave deutsche Mannheit und das warme menschliche Empfinden, das er immer gezeigt, wo er durfte! Und noch eins ist besonders fesselnd an unserm Bilde: Lenbach, dem es bei der altmeisterlichen Tönung seiner Porträts sonst auf das, was man so im allgemeinen Teint heißt, wenig ankommt, hat gerade hier die eigentümlich feine und frische Hautfarbe des greisen Recken vorzüglich angedeutet. Auch der achtzigjährige Bismarck sah an halbwegs gesunden Tagen niemals welk, sondern beinahe rosig aus und neben der Macht des Blickes war dies vielleicht die überraschendste Beobachtung für den, der ihn zum erstenmal in der Nähe sah. So darf man den vorliegenden, dazu auch noch wundervoll gezeichneten Bismarckkopf in jeder Weise zu den gelungensten seiner Art zählen, als Bildnis wie als Bild, als Kunstwerk wie als Denkmal.







Franz v. Lenbach

Der Meister und seine Tochter

(Budapest, Museum für schöne Künste)

Lenbach! Eine große Flut von Vorstellungen und Bildern überwogt uns beim Klange dieses Namens! Verführerische Frauengestalten tauchen auf und blicken uns an mit ihren eigenen Lenbach-Augen, farbige Gewänder fließen zusammen zu einer einzigen Harmonie, nackte Arme mit gelblich blassen Tönen winken uns einzutreten in das Allerheiligste Lenbachscher Kunst. — Lenbach war ein Übereuropäer. So müßte man ihn eigentlich nennen, denn seine Art steht über dem Typischen der Nationen, sie hat wohl da und dort Anklänge — aber nirgends ihren Ruhepunkt. Vor allem ist Lenbach nicht spezifisch deutsch. So wie wir z. B. selten ein Frauenporträt von ihm zu sehen bekommen, das in charakteristischer Weise den deutschen Frauentypus repräsentiert, so ist Auffassung, Behandlung usw. weit entfernt davon, dem deutschen Wesen zu gleichen, das infolge seines Mangels an energischem Ausspruch der Individualität in der äußeren Erscheinung wenig sich dazu geeignet haben mag, der Kunst Lenbachs die Richtung zu geben, die sie genommen hat. Trotzdem kann sich keine andere Nation rühmen, dem Meister das gegeben zu haben, was er im Vaterlande vermißt haben mag. Denn er ist weder französisch, noch englisch, noch italienisch, er ist was Goethe ist: „ein europäisches Ereignis". So wollen wir ihn nehmen und bewundern. Wie einen Zauberer muß man ihn sich bei der Arbeit vorstellen, wie er geheimnisvoll seine Farben mischte und mischte, wie er Versuche anstellte, um Töne herauszubringen, die keiner vor ihm erreicht hat und kein Nachahmer ihm nachahmen kann, Farbentöne, die seinen innersten Visionen von ewiger Farbenharmonie entsprachen. Und wie verschiedenartig sind die Stellungen, welche Lenbach seinen weiblichen Modellen gab. Man findet kaum eines, das mit dem anderen eine vollkommene Ähnlichkeit aufweist. Und alle diese Stellungen, ob sie nun einmal manieriert sind oder einfach und natürlich, haben etwas so Unvorhergesehenes und Eigenartiges, sie scheinen Versuche zu sein, wieweit innerhalb der Grenzen des Schönen die Bewegungen des Modells festgehalten werden können. Manche behaupten, Lenbach konnte keine Hände malen und es scheint auf manchen Bildern so. Aber wenn man gerade bedenkt, welche Schwierigkeiten der Meister schon in diesem Punkte gehabt haben mag, so ist es erstaunlich zu sehen, mit welcher Kühnheit er immer und immer wieder auf das Problem der Hand in den verschiedensten Bewegungen losgeht. Und eben mit dieser Kühnheit brachte er vieles Erstaunliche fertig. In nichts liebte er das Herkömmliche. Ein glatter Hintergrund in beliebigen Tönen schien ihm nicht immer die richtige Folie für eine Frauengestalt, er zauberte lieber dunkle Felsen, grüne Wälder oder feste Schneeberge in den Hintergrund, er verlieh damit dem Gemälde einen Gehalt mehr und vertiefte die Perspektive. In diesem Punkte hat er vieles vom großen Joshua Reynolds gelernt, der seine graziösen Engländerinnen des 18. Jahrhunderts am liebsten mit landschaftlichem Hintergrunde porträtierte, nur hat Reynolds die Landschaft mehr ausgeführt als Lenbach. Und bei Porträts tut eine zart angedeutete Landschaft sehr wohl; die wenigsten Porträtmaler aber können sich an dieses nicht ganz leichte Problem wagen, sie begnügen sich mit einem eintönigen Hintergrunde. — Als typischer Lenbach nimmt uns sein Selbstporträt, welches wir hier reproduzieren, gefangen, auf dem noch sein jüngstes Kindchen Platz gefunden hat. Das ist der Kopf des Löwen und die Kraft des Löwen. Zwei Augen blicken uns durchdringend an, hinter großen Brillengläsern hervor — sie haben einen forschenden Blick, sie faszinieren, so wie der ganze geniale Kopf fasziniert. Hoch und frei wölbt sich die intelligente Stirn, in die ein paar charakteristische Haarsträhne hereinfallen, man denkt unwillkürlich an den Geist, welcher hinter dieser Stirne wohnte. An diesen Geist, der umfassend war und frei, der das Menschliche gekannt und verstanden, ohne kleinliche Auffassung und kleinliche Vorurteile, der die Natur der Dinge verstand und deshalb die Dinge natürlich beurteilte. Es war der Geist, der Bismarck anzog, der den großen Staatsmann bestimmte, sich den Maler zum Freund zu wählen. Lenbach war eben mehr als Maler, er war mehr als Individuum, eines jener seltenen Exemplare, wie sie uns die Natur in einer ihrer verschwenderischen Launen selten — leider allzu selten — schenkt. Neben dem ernsten Männerkopfe wirkt das kleine Kindergesicht mit den erstaunten Augen intim und eigenartig. Vater und Kind sind in jenen bekannten gelblichen und braunen Tönen gehalten, in jenen Tönen, wie man sie manchmal auf alten Gemälden sieht; dunkel, träumend, alle Zeiten überdauernd.

Gábor von Térey (Budapest).







Arthur Langhammer †

(geb. 6. Juli 1855, gest. 4. Juli 1901)

Aus Rothenburg

Als im Sommer 1901 die Nachricht nach München kam, daß Arthur Langhammer, der ehrlich schlichte Künstler und unermüdliche Ringer, in Dachau gestorben sei, war aufrichtige Klage in allen Lagen der vielzerklüfteten deutschen Kunstmetropole, Klage vor allem darüber, daß einer der Berufenen hingegangen war, ohne daß sein Talent zu voller Aussprache gekommen. Und als die Sezession im Winter darauf seinen Nachlaß ausstellte, zeigte eine Fülle kostbarer und umfangreicher Arbeiten erst, wie hoch er gestrebt als Maler. Zu hoch vielleicht, möchte man sagen, — wenn man überhaupt als Künstler zu hoch streben könnte! Er konnte sich nicht genug tun in der Verfeinerung seines Tons, in der immer weiter gehenden Veredlung seiner Farbenharmonien, und Rücksichten auf das Verständnis und die Kauflust des Publikums existierten nicht mehr für ihn. In den letzten Werken, die er 1901 auf der Münchener Internationalen sehen ließ, waren koloristische Schönheiten, Raffinements des Vortrags, welche den Maler entzückten. Aber auf die Form war so wenig gesehen, daß man sie kaum mehr erkannte. Und solcher Studien waren auch in seinem Nachlaß genug. Vielleicht war Langhammer auf dem Wege zu großen Offenbarungen der Farbenkunst, vielleicht hätte er in diesem gefährlichen Niesichgenügen endlich ein „Bis hierher und nicht weiter!" vornehmen müssen. Jedenfalls war ein flammender Opfermut in ihm und die höchste Begeisterung, die es gibt. Und er ist wahrhaftig keiner gewesen, der durch blendende Manier, durch sensationelle Schlagwörter eine Lücke in seinem Können hätte decken brauchen. Er hatte gelernt wie wenige, und war reif und fertig genug, daß nur an ihm lag, die Gunst der Menge zu erringen, wenn er wollte. Was er an Bildern gemalt, hatte, sowohl was Stoff, als was Reiz der Malerei betrifft, glänzend gefallen, so seine wunderbar poetische Behandlung des Märchens von „Prinzessin und Schweinehirt". Das schöne Freilichtbild „Vesperbrot", das die Münchener Pinakothek ziert, das phantastisch-humoristische Stück „Der Heilige", „Im sonnigen Walde", „Sommerabend" und anderes. Langhammer hatte einst als einer der ersten zur Fahne des Freilichts geschworen und war auf dem besten Wege zu einem großen Erfolg, ohne daß er je Publikumskunst hätte treiben müssen; aber das Erreichte genügte ihm nicht, er war sich selbst ein zu strenger Richter und so begann er geradezu von neuem, mit einem Ernst, einer Intensität, die wohl frühzeitig seine Kräfte erschöpft hat. Die stille Größe solcher Naturen messen nur wenige aus. Aber kommt so einer auch nicht dazu, das letzte, große Wort zu sprechen, er hat doch, schon als Vorbild für jene, die ihm nahe stehen, seinen wohlgemessenen Anteil am Weiterschreiten der Kunst. Von dem liebevollen Fleiß Langhammerscher Studienarbeit mag die Studie „Aus Rothenburg" einen Begriff geben; im Stil entspricht sie freilich nicht der Art seiner Reifezeit, aber sie kann als Muster dienen für jeden, der einen Innenraum mit dem ganzen reizvollen Spiel von Licht und Reflexen nach der Wirklichkeit malen will, sie ist fertig bis zur Grenze des Möglichen und ihr Autor hat sicher nicht wenig an ihr gelernt.





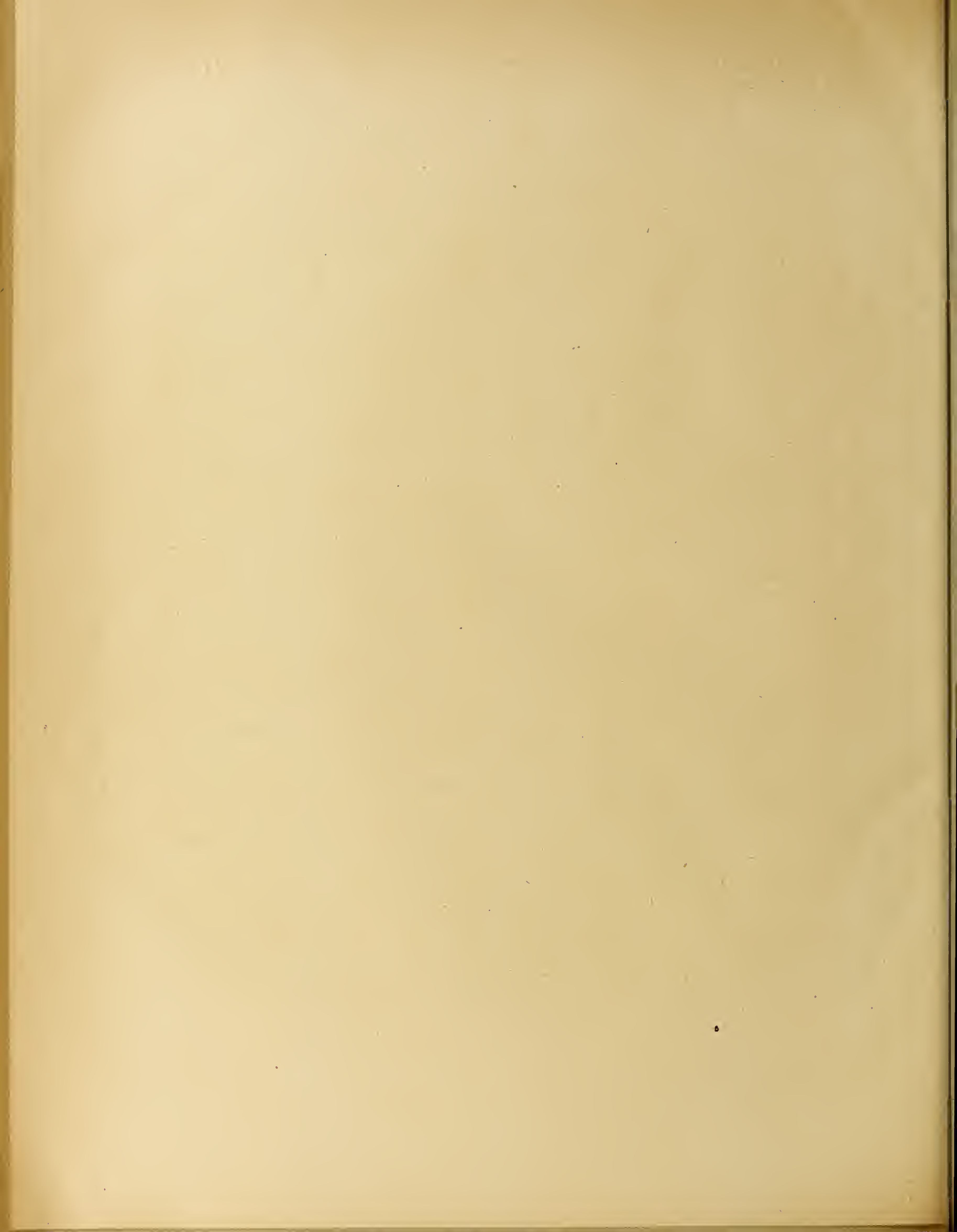


Hans v. Petersen

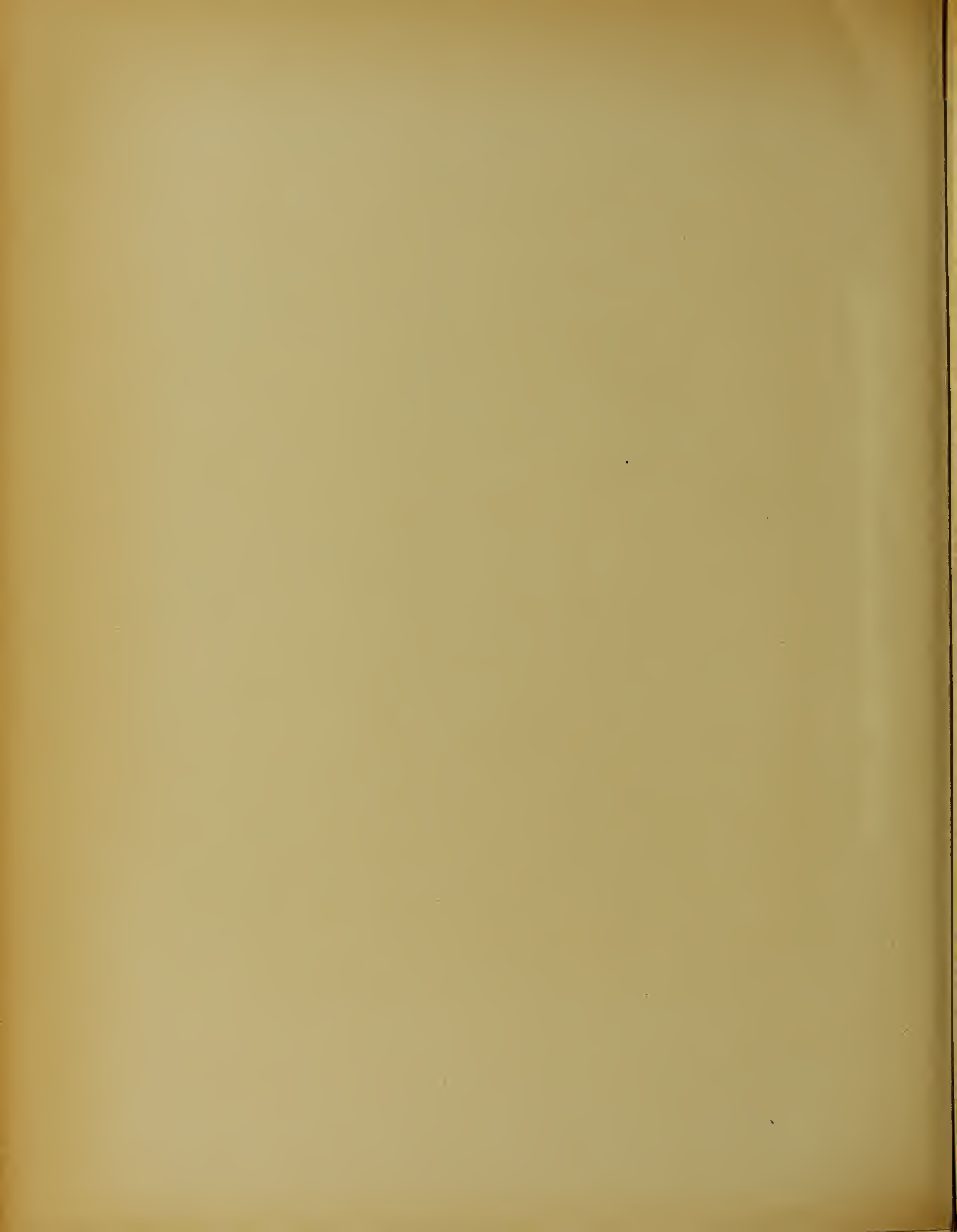
(geboren 24. Februar 1850)

Seestück

Ein trüb-schwefelgelb glimmender, unheimlicher Himmel spannt sich auf dem Bilde Hans Petersens über der tiefgrünen, bewegten Flut eines tropischen Meeres aus. Die düstere Wasserlandschaft hat in dieser eigenartig fahlen Beleuchtung den Ausdruck drohender Großartigkeit, wie Unheilsahnung liegt es in der Luft. Vielleicht braut sich irgend ein teuflischer Taifun oder sonst eine vernichtende Katastrophe des Luftmeeres eben zusammen. — Hans von Petersen hat, in den letzten Jahren wenigstens, fast seine ganze künstlerische Thätigkeit der Schilderung solcher maritimen Stimmungen gewidmet, deren Mannigfaltigkeit ja ungeheuer ist, so ungeheuer beinahe, wie die Zahl der Augenblicke, in denen das Meer und der Himmel darüber überhaupt je von einem verständigen Auge beobachtet wurden. Es wechselt ewig, das Meer und unergründlich ist dieser Wechsel seiner Färbungen, die Gestalt seiner Wogen in ihrer Verschiedenheit, wie in ihrem Zusammenhang mit den Stimmungen der Luft. Man kann sich wohl vorstellen, daß es einen meereskundigen Künstler reizt, immer nur diesen Verschiedenheiten nachzugehen, das Meer, nur das Meer und den Himmel bei jeder Wind- und Wettergattung zu malen, bei Sturm und Stille oder sanften Wellenspielen, bei flammender Glut des Abends, im Grau der Dämmerung, in rosigem Morgenlicht, im gläsernen Blau wolkenloser Tage und bei aschfarbigem Nebel. So malt Hans Petersen Himmel und Wasser und meist nur diese beiden Dinge, ohne sensationelle Vordergründe, sehr oft ohne stärker hervortretende Schiffstaffagen. Wir haben im Münchner Kunstverein einmal einen ganzen Saal voll solcher Marinen des Künstlers gesehen, fast gleich im Format, jede fast in gleicher Höhe von der Horizontlinie durchzogen und trotz dieser Gleichartigkeit jede anders. Besonders anziehend war auch damals ein eigenartig beleuchtetes Tropenmeer in ähnlicher Unheilsstimmung, wie das unsrige. Wer das Meer kennt, weiß, daß jener einfach große Eindruck von Himmel und Wasser, welche in der Horizontlinie aneinanderstoßen, auch der bleibenden Vorstellung entspricht, welche der Anblick des Meeres in uns zurückläßt, der weiß, wie wenig ein Mensch, der Sinn für das Große und Schöne hat, des Anblicks dieser gewaltigen Horizontlinie müde wird und daß Schiffe und alles andere, was dem Seefahrer begegnet, wirklich nur gleichgültige, ja störende Nebendinge in dieser gigantischen Monotonie bilden. Hans Petersen hat die Meere aller Zonen befahren und Tausende von Zeichnungen und Studien auf hoher See gefertigt, um sich mit den typischen Momenten im ewigen Wechsel der Wogen vertraut zu machen und doch bei der Wiedergabe des Wassers die starren Augenblicke zu vermeiden. Dem Marinemaler erwachsen da ähnlich schwierige Aufgaben, wie z. B. dem Darsteller schnell dahineilender Tiere. Außer zahl- und großenteils auch umfangreichen Staffeleibildern, von denen eins, „das Meer", die Münchner Akademie und eins, „Aus der Zeit der Leesegel", die Kieler Marineakademie besitzt, hat Petersen auch zwei große Panoramen gemalt, die „Einfahrt in den Hafen von New York" und das „Hochseepanorama in Hamburg". Er ist zu Husum in Schleswig-Holstein geboren, hat sich für sein spezielles Fach in England ausgebildet und lebt seit Jahren in München.







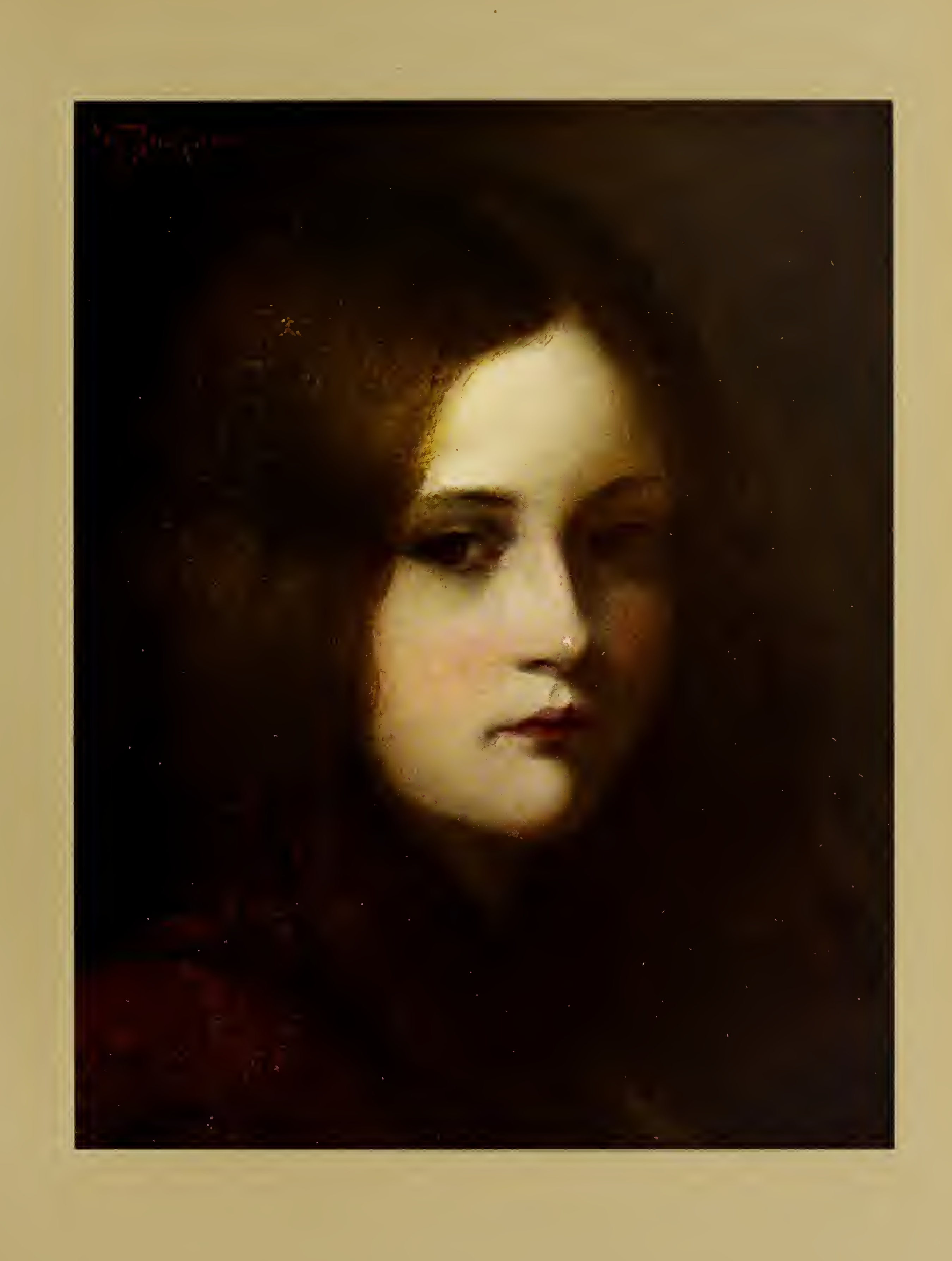
Georg Buchner

(geboren 1858 zu Ampfing)

Mignon

Der Stolz einer zarten Jungfräulichkeit thront auf dieser reinen Stirn, und die jungen Lippen schließt ein scheuer Trotz. Unter ein solches Mädchenbild schrieb ein italienischer Meister, dessen Werk in der Berliner Galerie hängt — wer es war, Lorenzo di Credi oder ein anderer, darüber sind die Kunstgelehrten wohl noch nicht ganz einig! — die seltsame Devise: Noli me tangere! Und aus diesen Mädchenaugen klingen die Worte auch, aber mehr wie eine bange Bitte, nicht wie eine herrische Drohung! Georg Buchner malt seit einigen Jahren mit Vorliebe solche Köpfchen, die der Reiz reinen und doch ahnungsvollen Mädchentums umkleidet. Und er läßt immer gerne, wie auf diesem Bilde, das zarte Fleisch rosig aus dem Dunkel herausleuchten. An die Kunst des Cinquecento mahnt gar manches von seinen Frauenbildern, freilich nur dem Geiste und Schönheitsbegriffe nach, nicht in äußerlicher Manier, nicht in „altmeisterlicher" Pose. Der Künstler ist seit seinen ersten Anfängen einer starken Liebe für die Alten treu geblieben, so intensiv er sich auch, namentlich wieder in den letzten Jahren, mit den neuen Problemen der Malerei beschäftigt. Er ist ein richtiger Altbayer, geboren zu Ampfing als der Sohn eines Schmiedemeisters. Eines seiner frühen und allerfeinsten Bilder stellt den klugen, rasseechten Kopf seines Vaters dar — das Urbild des gesunden, kernigen Menschenschlages, der dort in der Inngegend haust. Acht Jahre lang besuchte Georg Buchner das Gymnasium zu Freising und kam dann nach München an die Kunstgewerbeschule. Zwei Jahre später trat er an die Akademie über, studierte in der Naturklasse unter dem Pilotyschüler Benczur, bei dem man gut zeichnen lernte, und kam hierauf zu Lindenschmit in die Malschule, wo unter anderen Franz Stuck und Leo Samberger seine Genossen waren. Hier gewann er sich auch eine Medaille für eine Aktmalerei. Er malte seine Akte ohne Vorzeichnung verblüffend flott, breit und flüssig und doch mit tadelloser Plastik und Anatomie herunter. In der Komponierschule war Franz v. Defregger sein Meister, was vielleicht seinen Einfluß hatte auf die Stoffwahl zu seinem ersten großen Bilde. Bei der Spaltung in der Münchener Künstlerschaft schloß sich Buchner der Sezession an, und in deren erster Ausstellung fand er großen Erfolg mit einem prächtigen Werk aus dem bayerischen Volksleben: »Ex voto« heißt es, und ein Marterl in einer Wallfahrtskapelle hatte ihm die Anregung dazu gegeben. Vor dem Altargitter einer solchen Kapelle sehen wir eine junge Bäuerin mit ihren Kindern in inniger Andacht knien. Hinter ihnen steht der Vater in der Uniform der bayrischen Jäger aus der Zeit von 1870. Das Gelübde, das ihn mit den Seinigen in die Wallfahrtskapelle führte, hat er auf einem blutigen Schlachtfelde getan! Ein anderes größeres Werk Georg Buchners, ganz hell und duftig gehalten und von keuschester Poesie des Tons, stellt eine jugendliche Madonna in Frühlingslandschaft vor, die das Knäblein auf dem Schoße hält und zu der ein paar Dorfkinder, frische Mädel und Buben, neugierig-schüchtern herandrängen. Eine große Zahl kleinerer reizvoller Genrebilder und dekorativer Studienköpfe ist außerdem noch aus Buchners Werkstatt gekommen, und als Zeichner, namentlich für die „Fliegenden Blätter", hat er ebenfalls eine umfang- und erfolgreiche Tätigkeit entfaltet. In den Sommermonaten pflegt er seine Kunst in der innigsten Berührung mit der Natur zu verjüngen, und eine große Zahl seiner so entstandenen Studien von Landschaften und arbeitenden Bauern ist von so herzerquickender, unmittelbarer Frische, daß man fast glauben darf, er werde uns noch durch gediegenere Werke aus diesem Gebiete überraschen.





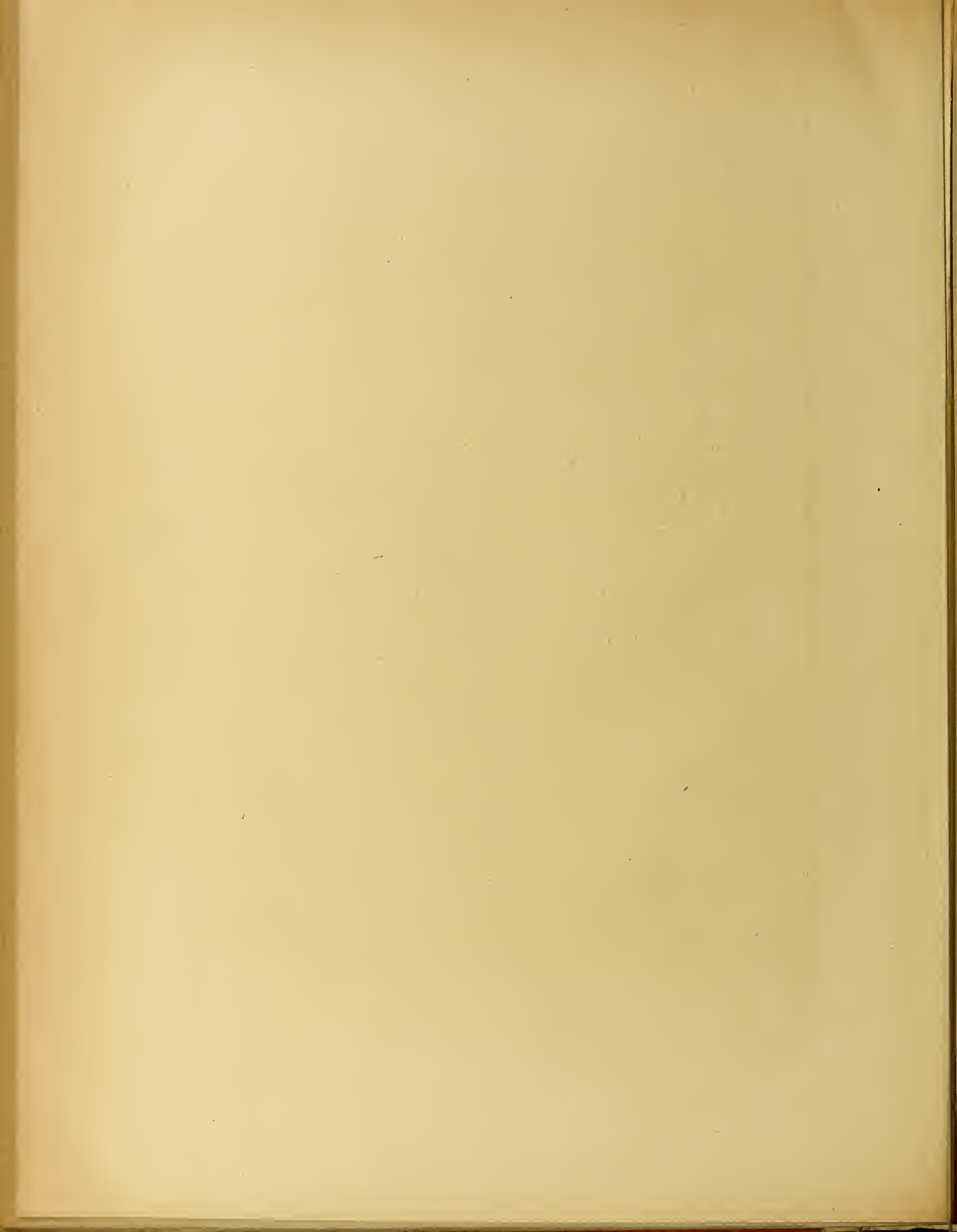


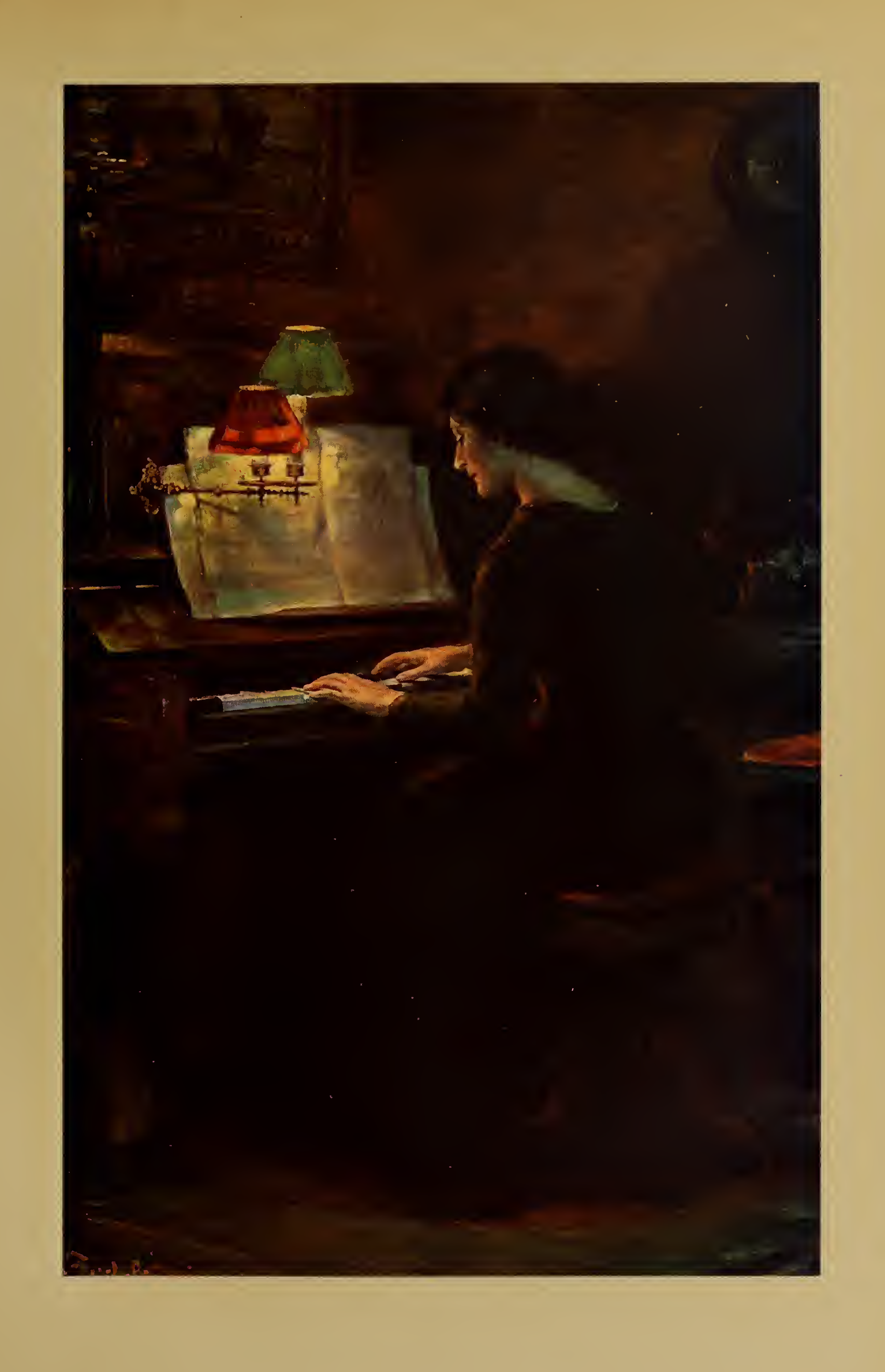
L. von Flesch-Brunningen

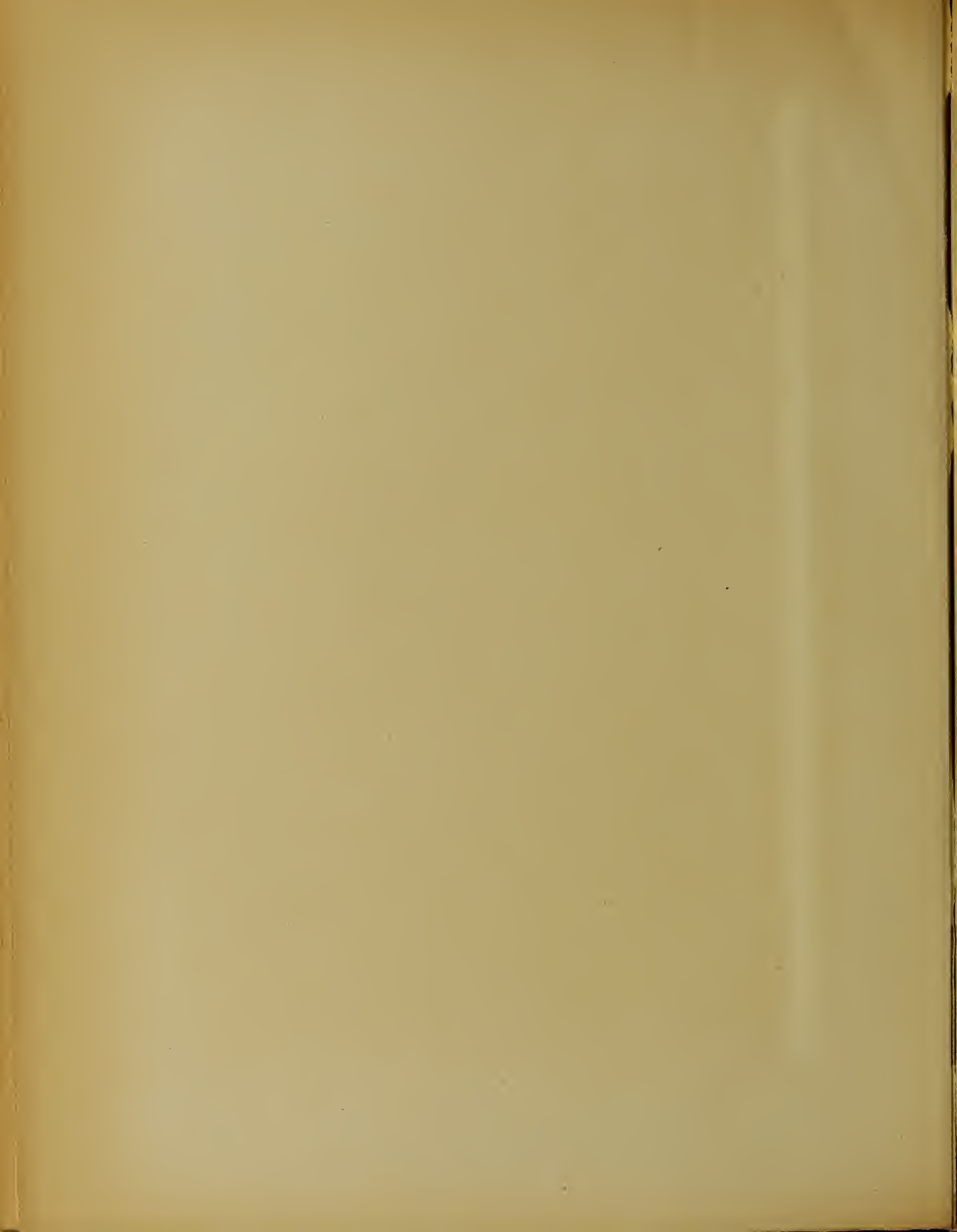
(geb. in Brünn, Mähren)

„Adagio"

Unter der großen Zahl von Malerinnen in Deutschland gibt es nur recht wenige, welche sich nicht mit einer mehr oder weniger eng umschriebenen Spezialität zufrieden geben, sondern Kunst in großem Stil mit wechselnden Interessen und Ausdrucksformen treiben, von denen man z. B. stets auf einer der großen jährlichen Ausstellungsgelegenheiten eine künstlerische Überraschung, die Enthüllung einer neuen Seite ihres künstlerischen Wesens erwarten kann. Das letztere verlangt ja nicht nur ein höheres Maß von Talent und Können, sondern auch eine weit lebhaftere geistige Regsamkeit, Phantasie und Willenskraft. Zu den Ausnahme-Künstlerinnen dieser Kategorie gehört Frau Luna von Flesch-Brunningen, die österreichische, in München lebende Malerin, die seit 1887 auf Münchens großen Ausstellungen im Glaspalast stets würdig und meistens in irgend einer Art auch überraschend vertreten war, sich immer das Interesse der Besucher und auch so manche künstlerische Auszeichnung sichernd. Sie gehört zu den Beneidenswerten, denen stets ein Einfall zu Gebote steht, und zu den noch Beneidenswerteren, die auch das künstlerische Vermögen haben, ihn zu gestalten. Fest und bestimmt gibt sie den Dingen Farbe und Form, mit wahrhaft „männlicher Hand". Das will sagen, sie schreibt eine Handschrift in ihrer Malerei, welche nichts von der Befangenheit und Schwächlichkeit verrät, welche die Mehrzahl der weiblichen Künstler nun einmal, trotz aller neuer Errungenschaften der emanzipierten Frau, immer noch nicht los geworden ist. Eine Anzahl von diesen sucht jene Mängel bekanntlich durch eine wilde Kraftmeierei zu verdecken, malt mit doppelt breitem Pinsel, mit doppelt kühnen Farben — um ihre Schwäche damit doppelt zu dokumentieren. Auch mit diesen hat die treffliche, zielsichere und resolute Malerin, von der hier die Rede ist, nicht zu tun. Sie geht den Schwierigkeiten ihrer Probleme in ehrlichem Kampf zu Leibe und macht sich, auch was jene angeht, die Sache nicht leicht. Das erwies sich namentlich an ihrer stärksten bisherigen Leistung, der phantasiereichen Hexensalbung (Münchner Glaspalast 1902), einem Bilde mit lebensgroßen Figuren und komplizierten Beleuchtungsverhältnissen, das durch starkes Gekonntsein auch in dieser bilderreichen Ausstellung großes Aufsehen erregte. Ihre ersten Anregungen erhielt die Künstlerin bei Professor Alois Schönn in Wien, in dessen Gesellschaft sie auch auf Reisen in Italien und Tunis ihren Studien oblag und in Venedig alte Meister kopierte. Hier arbeitete sie auch bei dem Bildhauer Professor Felici. Als sie mit einem Erstlingsbilde in Wien guten Erfolg hatte, siedelte sie zu weiterer Ausbildung nach München über, wo sie zunächst unter Leitung von Fritjof Smith studierte, eines der ersten Vertreter des Pleinair im bayrischen Süden; sein Einfluß ist in den Bildern „Das Vesperbrot", „Im Waisenhaus", „In der Schule" noch deutlich zu spüren. Für die „Märtyrin" erhielt sie 1896 in Budapest die Milleniumsmedaille und für das höchst temperamentvolle novellistische Bild „Reue" ein Jahr später in München die goldene Medaille zweiter Klasse, eine andere Medaille 1899 im Pariser Salon. Das ebenso liebenswürdige, als andächtig empfundene religiöse Triptychon „Anbetung", dessen Mittelstück sich namentlich durch prächtige Lichtwirkungen auszeichnet, brachte ihr eine Reihe von Auszeichnungen ein, ebenso die erwähnte große Hexensalbung. Frau Flesch-Brunningen hat außerdem eine stattliche Zahl reizvoller kleinerer Genrebilder — wie das hier wiedergegebene —, religiöser Bilder und sehr guter lebenswahrer Bildnisse gemalt, flotten Vortrag stets mit glücklicher Wirkung und frischer, origineller Erfindung vereinigend.





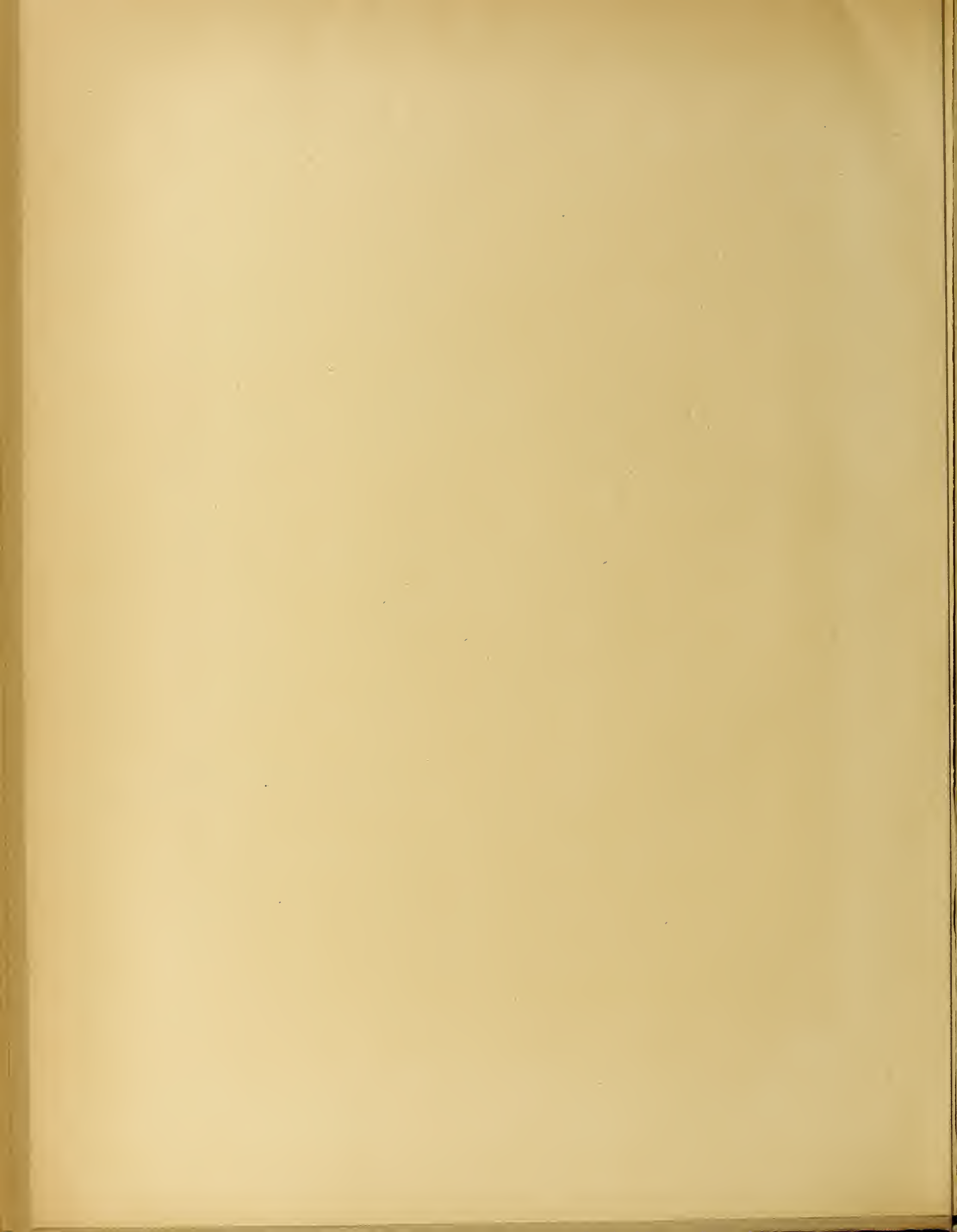


Franz Simm

(geb. 24. Juni 1853 in Wien)

Die Braut

Franz Simm, der heute zu den bekanntesten und auch auswärts geschätztesten Erscheinungen im Münchener Kunstleben zählt, hat in Wien das Licht der Welt erblickt. Seine erste künstlerische Anleitung erhielt er in der Akademie seiner Vaterstadt von Eduard v. Engerth und Anselm Feuerbach — Vorbilder, deren Spuren sich heute wohl nicht mehr in den Werken dieses Virtuosen der Feinmalerei erkennen lassen. Früh bewährte Tüchtigkeit verschaffte ihm damals ein Reisestipendium nach Rom, wo er mehrere Jahre studierte. Ein ehrenvoller Auftrag, die Wände des Museums in Tiflis mit Gemälden zu schmücken, führte ihn nach dem Orient und dessen Kenntnis verwendete er, zurückgekehrt und nach München übergesiedelt, zu farbenfrohen dekorativen Arbeiten, so zu einem großen Dioramabild mit schönen orientalischen Frauen im Harem, wie auch zu Illustrationen. Eine Spezialität der Fliegenden Blätter, orientalische Märchen oder Parabeln gaben ihm hierzu oft Gelegenheit. Seit einem Dutzend Jahre etwa ist Simm unter die Kleinmaler gegangen; wenn er auch wiederholt noch in größeren Formaten sein Können betätigt hat — so z. B. in einem lebensvollen naturgroßen Gruppenbild von Radlern — so blieb seine eigenste und nach gewisser Richtung hin nahezu konkurrenzlose Domäne doch das Genrebild aus der Rokoko-, Direktoire-, Empire- und Biedermeierzeit. Für die mikroskopisch feine Technik Simms scheint es nach unten hin überhaupt keine Grenzen zu geben; es kommt ihm nicht darauf an, dem handhohen Figürchen einer Schönen einen durchbrochenen Seidenstrumpf so zu malen, daß jeder Faden sichtbar und fast auch jeder Faden plastisch ist. Und dabei verlieren seine Bildchen doch nie eine gewisse Ruhe und Breite. Simm hat nicht nur auf die Technik, sondern auch auf das kulturgeschichtliche Studium jener Zeiten, namentlich des Empire, eine unendliche Mühe verwendet und viele seiner derartigen Bilder gewähren auch in diesem Sinne, durch die Fülle von Details an Möbeln, Gewändern, Stickereien, Kunstgegenständen usw. größtes Interesse. Es ist klar, daß solche Vorzüge dem Maler einen großen Erfolg beim Publikum sichern mußten und in der Tat fanden die, meist wohl sehr kostspieligen Bilder stets schnell Abnehmer. Die Berliner „Nationalgalerie" enthält das „Duett", die Münchener Neue Pinakothek die „Malstunde", die Galerie von Weimar das „Liebhaberkonzert". Bekannt sind ferner „Unterm Lindenbaum", „Musikpause", „Unterbrochene Lektüre" „Im Mai", „Herbststimmung" (1890), „Unschlüssig" (1898), „Der Haarkünstler", „Besuch in der Loge" (1900), „Salon zur Zeit des ersten Kaiserreichs" (1901), „Empfang in St. Cloud" 1902 usw. Auch den Tod Kaiser Wilhelms I. hat Simm gemalt, sowie einen Christus und Johannes mit der Madonna. Ferner zeichnete er die Illustrationen zur Hallbergerschen Götheausgabe und widmete dem auch im farbigen Bilde mehrfach verherrlichten Radfahrsporte eine Folge lebfrischer Zeichnungen. Unsere Abbildung gibt den Stil seiner Kunst vorzüglich wieder, wenn sie uns auch von seiner bewunderten Meisterschaft in der Darstellung der Nebensachen, in der ebenso minutiösen als natürlichen Wiedergabe des Stofflichen, keinen Begriff geben kann. Eine Qualität Simmscher Kunst darf übrigens noch besonders betont werden: er ist ein ganz außergewöhnlich guter Zeichner.




MÜNCHEN

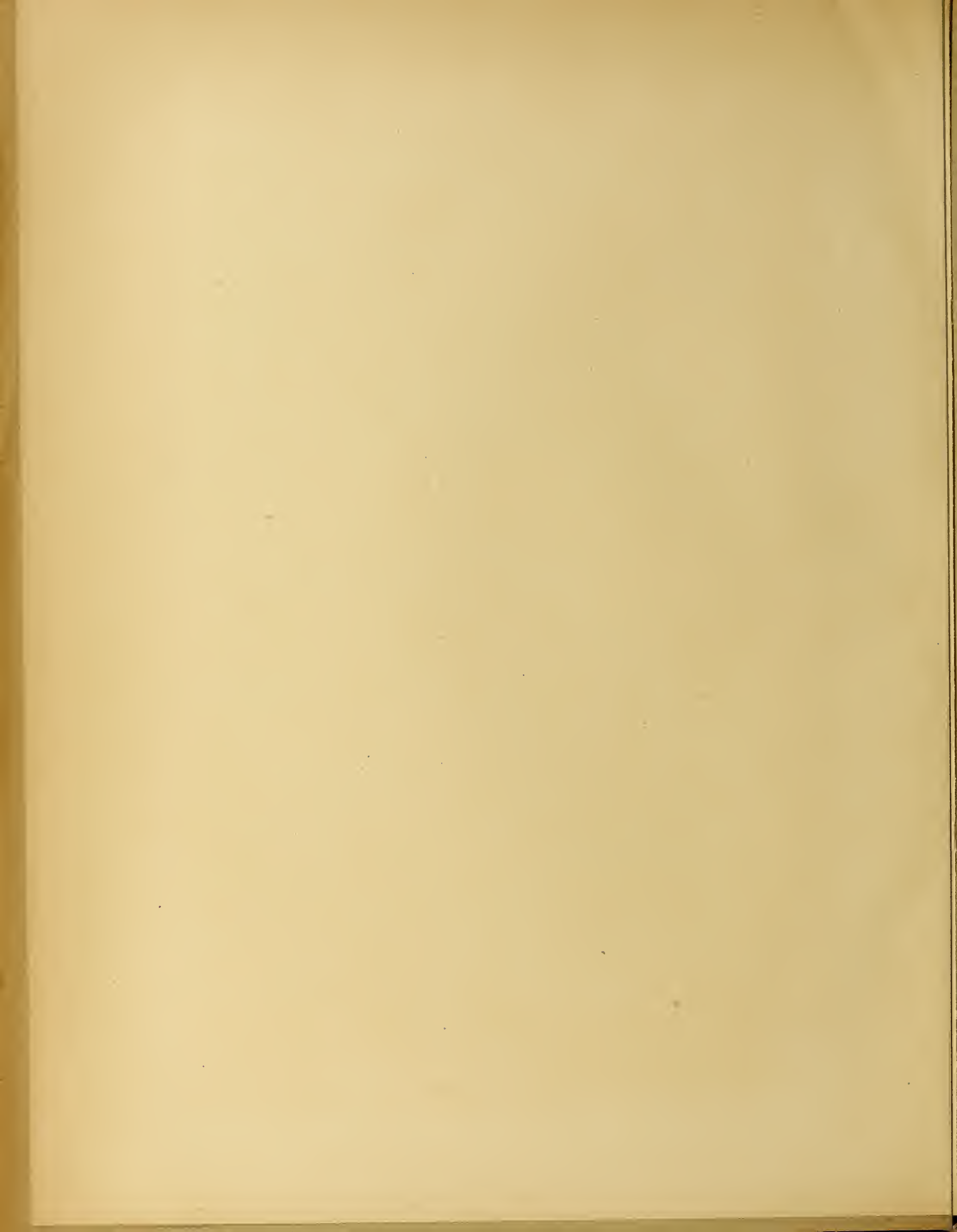


Ludwig Herterich

(geboren 13. Oktober 1856)

Ulrich von Hutten

Das Phantasiebildnis Ulrich von Huttens, dem Ludwig Herterich durch luministische und malerische Werte einen geradezu magischen Reiz geliehen hat, führt so recht jene mißverständliche Kunstanschauung ins Absurde, welche der modernen Malerei den Idealismus absprechen möchte, weil diese auf Glätte und Süßlichkeit und allerlei gefällige Zutat lieber Verzicht leistet. Dieser stattliche Rittersmann in seiner schillernden Rüstung könnte wohl kaum poetischer wirken und erscheint uns als eine Idealgestalt, der auch ein Hauch von Romantik nicht fehlt. Das Bild hat solche Vorzüge allerdings auf etwas anderem Wege erhalten, als der amtlich und höchsterseits anerkannte Idealismus solches zu erreichen pflegt: sein Schöpfer wollte nicht „Etwas recht Schönes" malen, sondern er wollte, was er schuf, recht schön malen. Und das ist ihm auch gelungen! Schön, gut malen ist das Erste, was Herterich mit einer unbeugsamen Beharrlichkeit, mit rücksichtsloser Selbstzucht anstrebt und erst aus diesem Bestreben entsteht bei ihm das Andere, der reiche poetische Gehalt seiner modernen Arbeiten. Er ist der Maler der feinsten, duftigsten Dämmertöne, der zartesten und verwickeltsten Spiele des Lichts und der Farbe und kein Problem ist ihm da zu schwer, keine Lösung gut genug. Als Herterich mit der glänzenden Darstellung eines jungen Weibes „Vor dem Spiegel" in der Ausstellung der Münchener Sezession auftrat, war alles voll befriedigt, nur er selbst nicht. Immer aufs neue ging er in seiner Werkstatt an das Problem heran und stellte übers Jahr eine neue Lösung dieser Aufgabe aus, die allerdings noch feiner war, noch tiefer ging. Wer es nicht besser wußte, hat in dieser Wiederholung wohl eine Äußerung bedauerlicher Gedankenarmut vermutet, wo es sich in Wahrheit um einen Akt der höchsten künstlerischen Pflichttreue handelte. Herterich gelingt es, wie wenigen, alles Licht in Farbe aufzulösen, alle grauen, toten und schmutzigen Töne von Palette und Leinwand zu verbannen. Von seiner „Johanna Stegen" an ist er in diesem Streben immer weiter gekommen, sein St. Georg, Ritter, Sommerabend (die drei Bilder zieren die Neue Pinakothek in München), sein Hutten, die beiden „Spiegel-Bilder" bedeuten Etappen auf diesem Wege und in den kühnen, farbesprühenden Meisterarbeiten dieses Jahres (1903), den „Zimmerleuten" und dem „Schaukelpferd" hat er als Kolorist eine Höhe erreicht, die sich wohl nicht mehr wird überbieten lassen. — Ludwig Herterich stammt aus einer Künstlerfamilie. Sein Vater war Bildhauer in Ansbach, seine beiden Brüder sind Künstler. Die Lust an alter Kunst wurde im Elternhaus geweckt, eine Reise nach München brachte ihm neue Anregungen und schließlich setzte er es durch, daß er, um Maler zu werden, ganz nach der bayrischen Hauptstadt verzog. Hier arbeitete er zuerst im Atelier seines Bruders, dann auf der Akademie bei den Professoren Barth und W. v. Diez. Der letztere hat Herterich, der selbst ja manche antiquarischen Neigungen mitbrachte, zunächst wohl ein wenig im Sinne der „Historie" beeinflußt, was seine ersten Bilder, eine Bauernkrieg-Szene und ein mittelalterlicher Hochzeitszug erweisen. Der intime Verkehr mit dem freisinnigen, leider früh verstorbenen Wilhelm Dürr, Reisen nach Paris u. s. w. führte ihn dann zur Bekanntschaft mit der modernen Malerei, auf deren Feld er auch bald ungeteilte Anerkennung fand. Ende der neunziger Jahre wurde er als Lehrer an die Stuttgarter Kunstschule berufen, kehrte aber nach zwei Jahren nach München zurück, wo er jetzt an der Akademie eine Professur ausübt, neben Zügel und Strick einer der begehrtesten Münchener Lehrer.




L. Herterich.

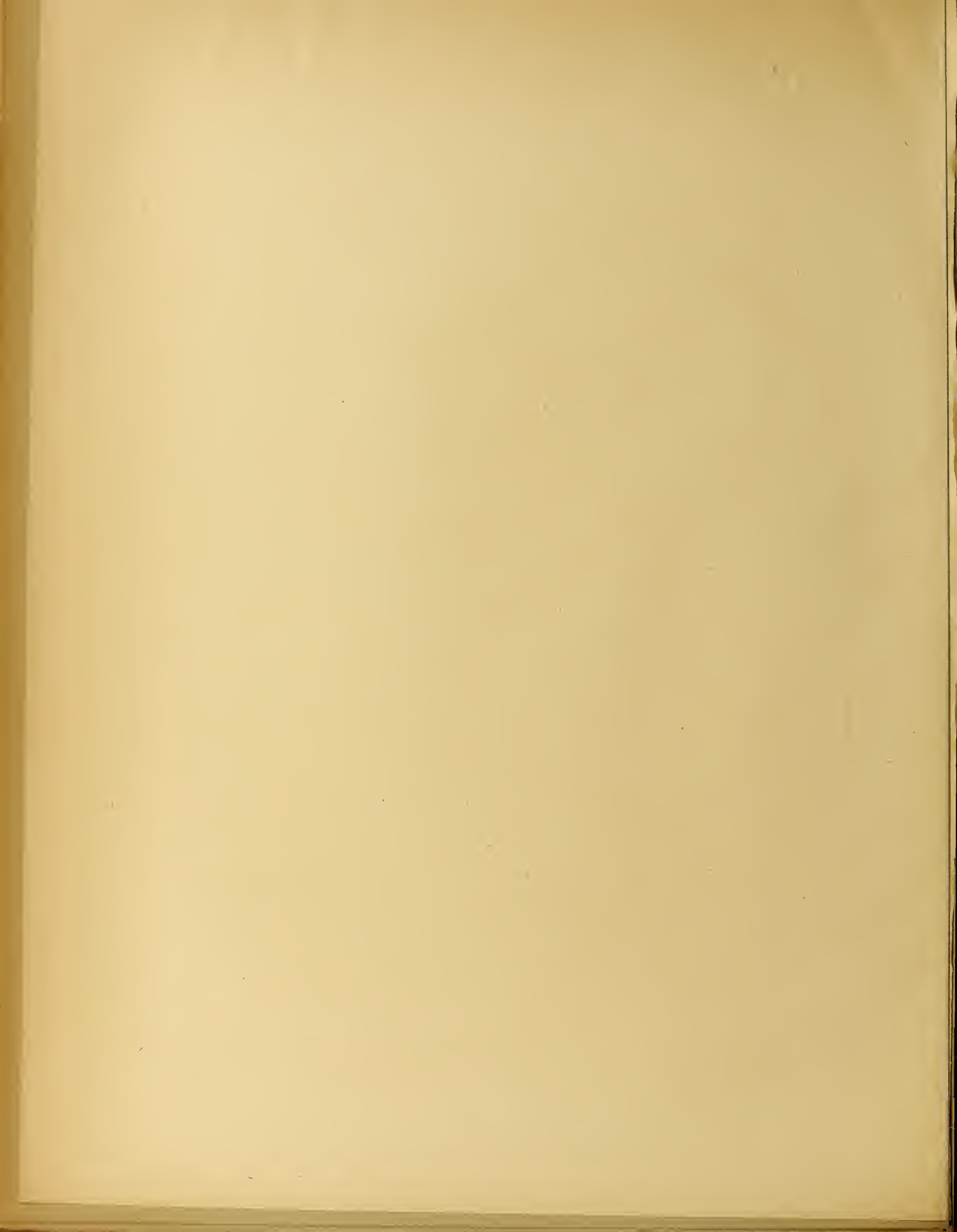


Franz von Defregger

(geb. 30. April 1835 bei Dölsach in Tirol)

Der Wilderer

Die Kunst des Franz von Defregger braucht eigentlich nie ein Kommentar! Die Sprache, die er redet, ist die schlichte und gerade des Volkes, seine Rede ist: „Ja, ja" — „Nein, nein", wie es in der Bibel heißt. Und am besten und echtesten ist er wohl, wenn er die kernigen Gestalten seines Stammes, sei es in Gruppen, sei es einzeln, uns in ihrem täglichen Leben zeigt, beim Tanz und beim Kirchgang, in der Schenke und in den Bauernstuben — da berührt Einen Franz von Defreggers Art und Weise wie der treuherzige Handschlag eines unverdorbenen Vollmenschen! Solche Kunst kann nie veralten oder aus der Mode kommen, weil sie nicht durch die Mode zur Geltung gekommen ist, sondern sieghaft mit elementarer Gewalt sich ihre Bahn gebrochen hat. Zolas schönes Wort nennt die Kunst ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament — Defreggers Temperament aber ist ein klarer Kristall, der uns das Bild der Natur in unverzerrter Reinheit durchschimmern läßt. Ob der markige, sonnenbraune Kopf des Burschen auf diesem Blatt ein Wildschütz ist, wie der Titel des Bildes im Kunsthandel besagt? Verwegen genug sieht er aus und wetterfest genug auch für dies gefährliche Handwerk. Von der Adlernase zum Kinn herunter geht ein Zug, der deutlich genug sagt: „Trau mir nicht! Ich lass' nicht mit mir spaßen!" und die zwei kleinen, ausdrucksvollen Augen sehen so scharf, als seien sie gewohnt, Ziel, Visier und Korn auf der Büchse in Gedankenschnelle „zusammenzuschauen". Wenn der kein Wildschütz ist, ein guter Schütz ist er auf jeden Fall! Der Maler kennt natürlich die Gestalten seiner Heimat von Kindheit auf aus dem ff! Wenn er auch kein so armselig verlassenes Hirtenbübel war in frühen Jahren, wie die Leute meistens glauben, sondern ein Kind aus guter, alter und wohlhabender Bauernfamilie, er hat doch früh zugreifen müssen im Haus und auf der Weide in dem damals noch ganz weltfernen Pustertal, hat das Bauernvolk da oben in seiner harten Arbeit und seine kargen Freuden von Grund auf kennen gelernt und die Objekte seiner ersten kindlichen Kunstübungen waren unverfälschte Tiroler Gestalten. Er war, so früh er anfing, doch keiner von den Frühreifen, sechsundzwanzigjährig kam er erst in eine richtige Schule. Es heißt, er sei damals im Strich noch recht linkisch gewesen, aufgefaßt und charakterisiert hätte er aber vortrefflich. Er hatte eben die lange Zeit hier nur mit den Augen gelernt; die Hände zu üben, dazu fehlte ihm die Anleitung. Nachgeholt war das bald und jenes andere ist ihm geblieben, in und trotz der Kunstakademie und Pilotyschule. Sein ehrlicher Realismus, der in dem naiven, gesunden Sehen und nicht in der Befolgung eines Schlagwortes seinen Grund hatte, blieb der gleiche, als er den spröden Widerstand der technischen Schwierigkeiten längst überwunden hatte, und leitete ihn sicher weiter auf der Bahn des Erfolges, auch als es große und schwere Aufgaben galt, als er daranging, die verzweifelten Heldenkämpfe der Tiroler von 1809 in seinen Bildern zu verewigen. Er ist kein geborener Historienmaler, der Sinn für Pathos und große Gebärde mag ihm fehlen: aber als Menschen treten uns seine Helden nahe, seien es bestimmte Persönlichkeiten, wie der Hofer und Speckbacher, seien es die prächtigen alten Recken im „Letzten Aufgebot" oder die „Heimkehrenden Sieger". Der trotzige, scharfäugige Bursche auf unserem Bilde ist so recht vom Schlage derer, die dereinst den Tod „vom Iselberg geschickt ins Tal"!







Gabriel von Max

(geb. 23. August 1840 in Prag)

Lucretia

Gabriel Max ist der Maler des Schmerzes, des seelischen und körperlichen Leidens von allen Arten, der Maler der Sehnsucht und der Resignation. In aller Welt sind seine seltsam übersinnlich-sinnlichen Frauentypen bekannt, mit ihren runden und weichen Formen, mit ihren großen, sprechenden Augen, die Weh oder Verlangen verschleiert, oder Extase glänzen macht, seine Märtyrinnen und Seherinnen, seine Heiligen, Stigmatisierten, Astarten, Mignons, Gretchen, Julien, seine Kindsmörderinnen, kranken Mädchen, Ophelien, Bettlerinnen und Jeanne d'Arcs und nicht zum wenigsten seine Verkörperungen der Melancholie, der Unschuld, der Andacht, der Träumerei u. s. w., seine Vestalinnen, Virginien, Beatricen und Cordelien. Er ist ein Meister des Ausdrucks in solchen schönen Frauenköpfen und war der ersten einer in seiner Zeit, die es wagten, statt im Bilde selber Vorgänge zu erzählen, diese sozusagen von seinen Gestalten durch deren Ausdruck erzählen zu lassen. Der großen Mehrzahl dieser Frauengesichter ist tiefe seelische Erregung aufgeprägt und mit vollendeter Kunst die Art des Affektes unterschieden. Hier ist's die Römerin Lucretia, die nach der schändlichen Gewalttat des Sextus Tarquinius den Dolch sich ins Herz stößt, die angetane Schmach nur so lange überlebend, bis sie Vater und Gatten zur Rache gerufen. Schon durchbohrt das mörderische Eisen ihr Herz, ein Zug um den Mund und die linke Hand, die sich in die Kissen krampft, verraten den letzten Kampf mit dem körperlichen Schmerz, das brechende Auge sprüht noch von Zorn und Stolz. Von echt Maxschem Klang ist die Farbe, der feine Fleischton, das Zusammenwirken der dunklen Tiefen des Haares mit dem heißen Rot der Draperie und den lichten Tönen der Haut und des Linnens. Man weiß, daß der schmerzliche Zug, der durch alle Bilder von G. Max geht — oft sogar durch jene wenigen, welche weniger düstere Motive verkörpern, — nicht einer angenommenen Manier entspringt, sondern dem tiefinnersten Wesen des Malers, der sich viel und mehr als laienhaft mit allen transzendentalen Dingen beschäftigt und über die Grenzen des Körperlichen hinüberspäht in das Land der Geister. Gabriel Max lebt weltscheu seiner Kunst, seinen philosophischen Interessen und reellen wissenschaftlichen Forschungen, ist, wie ein wahrer Kenner wohl auch der innerlichen Harmonie seiner Bilder entnehmen mag, eine durch und durch musikalische Natur, mimosenhaft feinfühlig gegen alle Mißklänge des Alltags. Um so heißer erglüht sein Herz aber auch für alle wahrhaft humanen Ideen, und mit seinen Waffen ist er schon mehr als einmal tapfer und wirksam für solche eingetreten, wie in dem „Vivisektor". Als Maler weiblicher Schönheit bringt er wohl nicht sehr verschiedenartige Erscheinungen auf die Leinwand, aber den Typus, den er liebt, Frauen von sanfter Fülle und warmem sinnlichen Leben, schildert er mit vollendetem, in aller Wiederholung nie ermüdendem Reiz. Auch unsere „Lucretia" gehört diesem Typus an, für den er wohl in seiner slavischen Heimat — Max ist aus alter Künstlerfamilie in Prag geboren — diese Vorliebe gefaßt haben mag.







Ernst Liebermann

(geb. 9. Mai 1869 in Langemüß, Sachsen-Meiningen)

Der Waldquell

Zwei extreme Richtungen werden in der Malerei wohl immer nebeneinander bestehen. Die eine sieht ihr höchstes Ziel in der vollendeten Wiedergabe der Erscheinung, für die andere ist der Inhalt Hauptsache. Die Namen und die Parolen wechseln natürlich für beide und auch der Zwischenstufen gibt es genug. Ja, wenn wir auf das hinsehen, was aus dem malerischen Schaffen der vergangenen Jahrhunderte Dauerwert behielt, so hat sich wohl das Streben der meisten großen Schöpfer auf einer Mittellinie bewegt: es war das Streben, tiefen inneren Gehalt mit vollendeter äußerer Form zu vereinigen. Das einseitige Beharren auf dem einen Extrem führt dort leicht zu einem nicht sehr fruchtbaren Artistentum und hier nur allzuleicht zu einem unkünstlerischen Formalismus; und die Malerei soll doch schließlich weder ein Ding sein, an dem bloß der Maler selbst seine Freude hat, noch sei sie Literatur in Bilderschrift. In höchst ansprechender Weise versteht es der Romantiker Ernst Liebermann, seinen von inniger Poesie durchdrungenen Schilderungen einen vollsäftigen malerischen Reiz zu wahren, ja es läßt sich an seiner Entwickelung in interessanter Weise verfolgen, daß der dichterische Gehalt seiner Bilder in gleichem Maße mit der Kraft und dem Reichtum seiner malerischen Ausdrucksmittel gestiegen ist. Echte Romantik hat aber immer ihre starken Wurzeln tief in der Natur. Als Liebermann vor etwa einem Dezennium anfing, als Zeichner bekannt zu werden, war seine Art ein wenig trocken; er handhabte eine gut abgewogene und formsichere Schwarzweißmanier, die mit starker Federzeichnung dem Holzschnitt nahezukommen suchte und nicht immer ganz frei war von jener schematischen Strenge, mit welcher der zeichnende Architekt seine Entwürfe genau zur Wirkung zu bringen sucht. Da er auch gern Architekturen zeichnete, trat diese Eigenart besonders deutlich hervor! Von ihr ist Liebermann nun, wie unser Bild „Am Waldquell" zeigt, weit abgekommen. Die Form ist ihm freilich wichtig geblieben und wird ihm immer eine — eine! — Hauptsache bleiben. Aber das, was Poesie, was Naturzauber auf diesem Bilde ist, hat die Malerei hineingebracht, eine Malerei, die sich zwar nicht impressionistisch gebärdet, aber doch eine gesunde und frische Eindrucksmalerei ist. Die Flut goldenen Lichtes, die vom Abendhimmel in den Wald hineinströmt, das Spiel der grünen Schatten auf dem Mädchen-körper — das macht darum nicht minder den Eindruck der Wirklichkeit, daß trotzdem alle Einzelheiten der Form in Nähe und Ferne bestimmt und fest im Bilde stehen. Es gibt eben scharfe Augen, die im Großen der Natur immer auch noch die Schönheiten der Details sehen, und Liebermann hat solche. In einer Reihe schöner Landschaften hat er das schon gezeigt, Landschaften, die immer „erfunden" sind und immer wie unmittelbare Wirklichkeit ausschauen, die oft trotz ihrer Entstehung aus der Phantasie heraus so exakte, feste Linien haben, wie nur irgend die treue Nachschrift eines Naturbildes. Manchmal erinnert er da geradezu an Schwind, wenn er sich phantastische Burgen in hoher Felseinsamkeit ausdenkt, oder weltverlorene Kirch-lein in Bergeshöhe, zu denen schmale Pfade emporführen, zwischen knorrigem Wurzelwerk und wunderlichen Felsblöcken durch, wenn er bewaldete Hügel malt, auf denen jeder Baum wieder als Individium behandelt ist, Bergkuppen mit prächtig beleuchteter Felsenarchitektur, Flach-landschaften, über die sich der siebenfarbige Bogen spannt. In allen diesen Landschaften Liebermanns sind immer wieder mit liebenswürdigem und bedeutungsreichem Geschmack Be-ziehungen „zum Menschlichen" zu finden, Bauten, Mauern, Pfade, blinkende Lichter in der Nacht, selten Staffagefiguren. Da klingt immer eine Note an, die zum Leben zurückführt aus der Einsamkeit. Wenn er den Menschen schildert, dann ist ihm dieser im Bilde auch die Haupt-sache, wie hier, oder in dem feinen lyrischen Frühlingsbild „Die Hirten", oder in dem „Wanderer". Aber dann ist auch immer ein intimes Stückchen schöner Welt Hintergrund der Gestalt, gesehen mit den Augen des betreffenden Menschenkindes, empfunden aus dessen Seelenstimmung heraus. Und das macht diese Bilder reich und fein!

Fritz v. Ostini (München).







Adolf Hengeler

(geb. 11. Februar 1863 in Kempten)

Der Gratulant

Ende der neunziger Jahre begann in den Reihen der Münchener Sezession der Maler Adolf Hengeler Aufsehen zu erregen, und nach zwei Jahren — wenn es so lange dauerte? — hatte er alles erobert, was er sich nur wünschen konnte, die Achtung der Kollegen, das Publikum und den Markt. Seltsamerweise hatte sich ihm früher die Muse der Farben als eine ziemlich spröde Göttin gezeigt, und anderthalb Jahrzehnte durch war er nur als Zeichner bekannt geworden, als solcher allerdings bekannt im schönsten Sinne. Er hat zu den humorvollsten und beliebtesten Illustratoren der „Fliegenden Blätter" gehört und für diese mehr als viertausend Blätter der mannigfaltigsten Art gefertigt. Hengeler war und ist heute noch, wie Oberländer, ein Humorist, der immer ungezwungen hinreißende Heiterkeit bringt, eine warmherzige, gesunde und harmlose Heiterkeit, wie sie nur Künstler von echtem Gemüt auslösen. Diese Eigenschaften des Gemütes und Humors sind es auch, die später seinen Bildern jenen sympathischen und persönlichen Reiz gaben, den Reiz einer lebens- und schönheitsfrohen Romantik, deren Spuren schon lange zuvor in vielen Hengelerschen Zeichnungen deutlich waren. Zu seinen Spezialitäten in den „Fliegenden" hat ja immer schon die parodistische Ritterballade und die lustige Tierfabel gehört, und da war vieles, was er für den Dienst des heiligen Lachens zeichnete, doch schon sehr malerisch, voll feiner Naturstimmung und dichterischer Innigkeit. Seine ersten farbigen Bildchen bewegten sich auf ganz ähnlichem Boden, als er aber erst seinen Weg als Maler gefunden hatte, wuchs er rasch mit seinen höheren Zielen. Die menschliche Gestalt trat in den Vordergrund seiner Schöpfungen, und er wurde ein Farbenpoet von ebensoviel Kraft als Grazie. Adolf Hengeler, zu Kempten im Allgäu in bescheidenen Lebensumständen aufgewachsen, wurde wegen seines Zeichentalents mit 15 Jahren Lehrling bei einem Lithographen und kam dann an die Kunstschule in München als Schüler des gemütvollen und gedankenreichen Romantikers Ferdinand Barth. Noch als Kunstschüler versuchte er sein Glück mit einigen Arbeiten bei den „Fliegenden Blättern", wo er mit Wohlgefallen aufgenommen wurde. 1885 trat er zu weiterer Ausbildung an die Münchener Kunstakademie über und wurde Schüler von Wilhelm Diez. Doch fand er hier offenbar nicht die Anregung, die er brauchte, um eigene malerische Ausdrucksweise zu finden, sich selber zu entdecken. Schon nach zwei Jahren verließ er die Akademie wieder und widmete sich ganz seiner illustrativen Tätigkeit, die ebenso fruchtbar als erfolgreich war. Im stillen trieb er freilich seine malerischen Versuche weiter, und von 1899 an wurde er „Maler im Hauptberuf". Seine ersten Bilder fesselten sehr durch Innigkeit der Empfindung, wie durch Reize der Technik, die freilich bei Hengeler nicht in Leistungen impressionistischer Bravour bestehen, sondern aus der gesunden Freude an heiteren Tönen, an vollklingenden Akkorden, an einem reichen und satten Schmelz der Farbe stammen. Er malt deutsche Landschaft und mit Vorliebe Stimmungen des Frühlings, die er fast stets mit üppig buntem Blumenschmuck bedeckt und mit schönen frohen Gestalten belebt, mit Kindern und holden Frauen, mit Liebespaaren, die zusammen lustwandeln oder von der Kuppe eines Hügels über das Tal hin träumen, Kränze winden oder Blumen suchen, mit lustigen Putten, gelegentlich auch mit Faunen, mit „Blumenmännern", die ganze Lasten ihrer bunten und duftenden Ware tragen, mit gefühlvollen Leuten, die auf dem Waldhorn oder der Schwegelpfeife blasen usw. Er malt den Weihnachtsmann, der in der Nacht durch den Wald zieht, begleitet von einem weißen Hirsch, der die Gaben schleppt, er malt die Mutter Gottes auf der Flucht rastend in deutschem Walde oder er malt sie unter Blüten, wie ihr Engel huldigen. Anmutige kleine Bildnisse von Kindern in steifer barocker Tracht kamen ebenfalls schon zahlreich von seiner Staffelei, dann zwei launige Variationen über das Thema von der keuschen Susanna usw. In alles ist sonnigste Daseins- und Naturfreude mit hineingemalt, und in der fortlaufenden Bilderreihe des leicht und schnell Schaffenden spürt man ein energisches und frohes Ringen nach malerischer Vollkommenheit.







Hugo Freiherr v. Habermann

(geb. 14. Juni 1849 zu Dillingen)

Damenporträt

In den Grundlagen seiner Kunst ein treuer Schüler der Alten, in seiner Empfindung und Anschauung durch und durch ein Sohn seiner Zeit, nimmt Hugo von Habermann eine eigenartige Sonderstellung in der Münchener Malerschaft ein. Von den vielen, die gerade in München bei den Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts in die Schule gegangen sind, ist er der wenigen einer, für welche diese Schule fruchtbar geworden ist. Er hat nie Bilder gemalt, die täuschend wie alte Bilder aussehen, keinen Galerieton auf seine Leinwand lasiert; was er von den Alten gelernt hat, ist mehr! Die große, flächige Behandlung, den sicheren Strich, die überlegene Behandlung der Massen hat er von ihnen und die angeborene Nichtachtung des Nebensächlichen, die eben eine Grundbedingung zu malerischer Größe bedeutet. Es ist mehr als eine Redensart, wenn man seinen besten Stücken der letzten Jahre, wie auch seiner frühesten Zeit, nachrühmt, daß sie viel von Velasquez an sich haben. Bis auf gewisse koloristische Liebhabereien, ein warmes Grau z. B. und ein feines kaltes Rosa dazu, in seiner Art, das Schwarz zu malen, erinnert er an diesen Meister des Porträts und in der Fleischbehandlung wohl auch. Wie er seine Köpfe, namentlich in Frauenbildnissen, auffaßt, da offenbart er sich nun freilich wieder als neuzeitlicher Nervenmensch, mit einem manchem wohl übertrieben scheinenden Sinn für den individuellen Chic des Weibes und einer Neigung, das Charakteristische des Menschenantlitzes stark zu unterstreichen. Er hat sich zu seinen vielen geistreichen Studien- und Bildnisköpfen selten Modelle gesucht, wie man sie so im Alltagsleben und Alltagsgeschmack schön nennt, weil der Menge glatte Regelmäßigkeit und ausdruckslose Lieblichkeit am meisten behagt. Ihn reizt extravagante, temperamentvolle Art, oder, wie frühere, prachtvolle Studienköpfe zeigen, leidende, nervöse Zartheit eines Frauenkopfes mehr, Gesichter, die etwas erzählen, selbständige und originelle Kunst einer Frau, sich zu kleiden. Aus dieser Neigung heraus ist das vorliegende, in den Nebendingen skizzenhaft hingestrichene Frauenbildnis entstanden. Wie keck und charakteristisch ist der nicht gewöhnliche Schnitt dieses Profils wiedergegeben, wie frisch und zart dabei das Fleisch! Haltung und Toilette ein wenig exzentrisch, die Bewegung des Ganzen von einem gewissen barocken Schwung der Linien, seltsam, aber nicht ungünstig kontrastierend zu dem hypermodernen Wesen, das der Künstler darstellt! Freiherr von Habermann malt für kein großes Publikum, er, im Leben von echt künstlerischer Freiheit der Anschauungen, ist als Künstler ein exklusiver Aristokrat, dem es in der Hauptsache nur um die gute Meinung derer zu tun ist, die ihm in der Kunst gleichstehen, und manchmal wohl überhaupt nur um seine eigene. Zuweilen sieht es aus, als wolle er durch irgend eine gegenständliche Extravaganz im Bilde von vornherein diejenigen abstoßen und fernhalten, welche die reiche Qualität dessen, was er schafft, doch nicht zu würdigen wissen. Wer ihn verstehen gelernt hat, schätzt ihn um so höher und lernt ihm glauben, daß er auch da Recht hat, wo er zunächst frappiert. Die tiefe, vollklingende Harmonie seiner Farben schon allein bedeutet für ein geschultes Auge seltenen Genuß!











